MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: HANS MERSMANN

VERLAG: B. SCHOTT'S SÖHNE * MAINZ
LEIPZIG * LONDON * BRÜSSEL * PARIS

INHALTSVERZEICHNIS ZUM VI. JAHRGANG 1927

I. Verzeichnis der Aufsätze nach Autoren geordnet

II. Verzeichnis der besprochenen Komponisten und Werke

(Der Name des Referenten ist in Klammern zugefügt)

Mit dem Beginn ihres 6. Jahrgangs geht „Melos" in den Verlag B. SCHOTT'S SÖHNE über. Durch diese Uebernahme hoffen Schriftleitung und Verlag, der Zeitschrift die Basis zu schaffen, deren sie bedarf, um zu breitester Auswirkung zu gelangen. Die Schriftleitung wird wie bisher von Hans Mersmann in vollster Unabhängigkeit von den Interessen des Verlages ausgeübt.

Die in der „Umschau" angebahnte Beziehung zum Musikleben wird so erweitert, dass auch der Musiker über alle wichtigen Ereignisse der Zeit orientiert bleibt, doch soll dieser Querschnitt durch das Musikleben sich auf Wesentliches beschränken und hat mit „Musikbriefen" und örtlicher Berichterstattung nichts zu tun. Die Verbindung mit der jungen Generation der schaffenden Musiker soll durch einen besonderen Teil „Die Lebenden" noch intensiver zum Ausdruck kommen. Im übrigen bleibt die gewohnte stoffliche Einheitlichkeit der Einzelhefte gewahrt.

An dieser Stelle gedenken wir des bisherigen Herausgebers, HERBERT GRAF, Berlin, welcher die Zeitschrift vom ersten Jahrgang ihres Bestehens an aus eigenen Mitteln allein getragen hat. Der Name dieses Mannes, der das Fortbestehen der Zeitschrift durch grösste Opferwilligkeit und selbstloseste Arbeitsbereitschaft bis zu diesem Zeitpunkt ermöglicht hat, ist in ihren Blättern niemals genannt worden. Dies jetzt mit allem Nachdruck zu tun, erscheint uns als unsere vornehmste Pflicht der Dankbarkeit und Anerkennung.

DER VERLAG

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SECHSTES JAHR | Januar 1927 | HEFT 1

INHALT:

PREIS: 80 PFENNIG

SCHRIFTLEITUNG: HANS MERSMANN

VERLAG: B. SCHOTT'S SÖHNE * MAINZ / LEIPZIG

Peter Panòff (Kopenhagen)

DIE VOLKSMUSIK DER BULGAREN

1.

Es wäre verhängsnisvoll für eine folkloristische Forschungsmethode, wollte man die unmittelbaren musikalischen Ausdrücke einer Volksseele durch die Starrheit rein intellektueller Grübeleien auffassen und sie durch leb- und beziehungslose Gebilde und Regeln festhalten. Lebendige Geschehnisse, erzeugt durch die musikalische Potenz und die unmittelbare, ungezwungen schöpfende Betätigung einer Volksseele, können nur auf dem Einfühlungswege erschaut und erfasst werden. — Dieser Gedanke bestimmte auch den Gang der nachfolgenden Erläuterungen.

Die Ergebnisse meiner Untersuchungen stammen aus der Erschauung der der Volksmusik der Bulgaren innewohnenden Eigenschaften, denen man keinesfalls den Stempel der Verallgemeinerung aufdrücken darf, gleichsam der Totenmaske eines sezierten Körpers. Es würden sich auch zahlreiche Schwierigkeiten bieten, wollte man die musikalischen Eigenschaften des bulgarischen Volkslieds mit den Prinzipien der westeuropäischen Harmonik identifizieren oder sie zum mindesten von dem Standpunkt europäischer musikalischer Gewohnheiten aus betrachten. — Die Bulgaren — ich verstehe darunter den ethnographischen Begriff — standen jahrhundertelang abseits des Flusses europäischer Zivilisation, genug, um die Möglichkeit einer eigenartigen Kulturentwicklung zu schaffen. Der Gemütszustand dieses Volkes, was übrigens bei allen anderen Völkern der kulturbildende Faktor ist, äusserte sich in tiefer Entfaltung und Intensität in seiner Volkspoesie-Musik. Eine kaum übersehbare Fülle von naiven, ungezwungenen Volksschöpfungen zeugen von tiefer, eigenartiger, seelischer Empfindung, Gefühlsintensität und Phantasiereichtum.

Volksmusik — das ist das schöpferische Produkt einer völkischen Einheit von gleicher Religion, gleichem Familienleben, gleicher Gebräuche und Sitten und ohne Klassenunterschied. Das einzelne Individuum verliert sich zu Gunsten des nationalen Ganzen, das allein den eigentümlichen Stempel der Individualität des Volkes trägt. Man könnte die Eigentümlichkeit der bulgarischen Volksmusik begreifen, wenn man sie im inneren Zusammenhang mit der Volkspoesie betrachtet, in deren schöpferischer Fülle wir die breit entfaltete Volksseele kennen lernen.

Die Volksmusik begann bei den Bulgaren in sehr frühen Zeiten. Besonders die noch bis heute aufbewahrten (wenn auch stark veränderten) lyrisch-epischen Lieder — „Obredji“ — die an volkstümliche religiöse Gebräuche anknüpfen, stammen bestimmt aus der heidnischen Periode und bergen in sich den Ursprung aller nationalen Dichtung. Trotzdem ist es aber schwer, nachzuweisen, wie weit die uralten slavischen Spuren reichen; allein die mündliche Ueberlieferung hat zahlreiche neue und fremde Motive eingeführt. Schon die Wolga-Bulgaren des 6. Jahrhunderts kamen in enge Berührung mit den ältesten ungarischen Stämmen, und noch heute findet man gleiche Spuren heidnischer Volksmythologie und

Kosmogonie in den beiden Völkern. Als sanglustiges Volk haben die Bulgaren jedes Ereignis ihres kulturellen Lebens unter unmittelbarer Einwirkung durch poetisch-musikalische Schöpfungen dargestellt und besungen. Mit ergreifender Einfachheit und mit der unwiderstehlichen Kraft der Unmittelbarkeit malt der Volkspoet die Situation; religiös-philosophische (kosmogonische) Anschauungen und psychologische Momente aus dem Familienleben, sowie phantastische (legendenhafte) oder reine Heldenepen bilden die Hauptgegenstände und zugleich die poetische Unterlage, auf welcher sich die dichterische und die musikalische Kraft des Volkes entfaltet. Auf jeder von diesen poetischen Unterlagen ruhen zahlreiche dichterisch-musikalische Volksschöpfungen, in verschiedenen Zeiten entstanden. Besonders grosse Wirkung auf die naive Psyche des alten Bulgaren haben die kosmischen Erscheinungen ausgeübt und geben reichlich Zeugnis von seinen religiös-philosophischen Anschauungen. Die Natur, ihre wechselreichen Erscheinungen waren von jeher Gegenstand lebhafter Beobachtung, Ehrfurcht und Anbetung. Aus den heidnischen, pantheistischen Opferdiensten, religiösen Gebräuchen und Tempelhandlungen, die in uralten Zeiten in primitivem Zustande existiert haben, entwickeln sich Festgebräuche und Sitten, die noch heute in Bulgarien streng befolgt werden. Aus diesen Anschauungen erwuchs auch das für Bulgarien so charakteristische Sonnenwendfest. Dass die Sonnenwende in religiösen Bräuchen primitiver Völker eine grosse Rolle gespielt hat, ist heute allgemein bekannt; dass aber dieser Brauch die Anregung zu umfangreichen dichterisch-musikalischen Reflexen gab, in welchen sich nicht nur die Ausstrahlungen der Anschauungsweise des alten Bulgaren, sondern seine ganze Ethik und praktische Lebensweisheit wiederspiegeln, ist ein unumstösslicher Beweis für seine schöpferische Kraft. Das mit der „Sonnenwende“ verbundene Fest heisst in Bulgarien „Koleda-Praznik“ und ist ein Ueberrest heidnischer Gebräuche.

Wenn auch die christliche Kirche stets darum besorgt war, heidnische Sitte und Brauch auszurotten, so vermochte sie doch nicht die Kontinuität zwischen den heidnischen und christlichen Erzählungen zu verhüten. Ausserdem hat es die Verwandtschaft zwischen der christlichen Weihnacht und den alten Sonnenwendefeierbräuchen ermöglicht, dass die „Obreda“- (Brauch, Sitten) Gesänge ihre fast unveränderte heidnische Form beibehalten haben. Der erhabene und feierliche Ton dieser Gesänge hat meistens Handlungscharakter, was ja allerdings von jeher mehr an heidnische als an christliche Tempelhandlungen erinnert. Reich ausgestattet sind die Obreda-Lieder mit mythologischen Gestalten, die in keinem andern slavischen Stamme so zahlreich vorkommen. Die Namen Smeji, Samovilo, Samodiva, Juda, Vampir, Lamja usw., gute oder böse Geister personifizierend, treffen wir in den ältesten Obreda-Liedern, deren Entstehung meist im ersten Jahrhundert des Christentums zu suchen ist. Gerade diese mythologischen Gestalten gaben eine ungemein reiche poetische Nahrung für unzählige inhaltvolle Lieder, die noch heute in allen Teilen Bulgariens verbreitet sind. Tiefe Ehrfurcht, Ohnmacht und Anbetung atmet aus diesen Liedern, denn tief beugt sich der alte Bulgare vor dem Wunder der Natur. Im Bestreben, das Schicksal und die Macht der Natur zu besänftigen und sich vor ihren Schlägen zu schützen, schuf das Volk den

Mythos. Die phantastischen Gestalten, mit aussergewöhnlichen Eigenschaften begabt, kämpften mit den Naturmächten um die Erhaltung des Wohls des Volkes. Die ewige Gegenüberstellung der dunklen und guten Mächte durchzieht sein Schicksal, und mannigfaltige Liedvarianten zeugen von seiner völligen psychischen Abhängigkeit diesem Schicksal gegenüber. Das Geheimnis- und Erwartungsvolle verleiht diesen Liedern stets episch-balladenhaften Charakter, doch nicht ganz ohne dramatische Spannung.

Die auf der poetischen Unterlage psychologischer Momente aus dem Familienleben aufgebauten Lieder zeichnen sich durch ihren Reichtum und die Intensität der Gefühle aus. Gewisse sensible Töne der Leidenschaft wusste der Volkssänger anzuschlagen, doch meistens mit dämonischer Färbung. Selten sind die Lieder, denen Frohmut und Herzensfreude zugrunde liegen. Der Schicksalsglaube des Volkes hat die lyrischen Momente seiner Poesie zu stark verdunkelt und dramatisch gefärbt. Besonders die Liebeslieder, — freie, d. h. nicht an bestimmte Sitten haftende Poesien — tragen neben den zartesten lyrischen Herzenstönen das schwere Zeichen des Schicksals und der dunklen Mächte, denen die Menschenseele unterlegen ist. Die junge Frau als Mittelpunkt der Liebespoesie, sowie der anderen Hochzeits- und Familienlieder, ist stets Gegenstand der poetischen Konzeption. Ihre Seele ist rein und keusch, und sie vermag es nicht, die sie bewegende Liebessehnsucht voll und offen auszusprechen. Der Volkspoet hat die Feinheit ihrer Herzensbewegungen wohl erkannt und lässt ihre Gefühle der Liebe stets in dem Gewand einer bildlichen oder symbolischen Sprache erscheinen. Gegenstände und Wesen der ihm so unmittelbar nahe stehenden Natur schmücken allzu häufig seine fliessende Sprache und frappieren durch die Lebendigkeit des Vergleichs. Schalten wir die Momente aus, die sich mit ihrer Sittsamkeit, Tugend und Moral beschäftigen, so ist zunächst bemerkenswert, dass die von der Liebe berührten Saiten ihre Seele nie in Freude und Seligkeit erklingen sondern stets an einen dramatischen Ausgang geknüpft sind. Dieser wird meist ohne Kämpfe, allein durch die Bestimmung der hohen Schicksalsmächte herbeigeführt. Das ist vielleicht auch der Grund, warum der Volksbard seinen Liebesweisen vorwiegend eine ernste, ja düstere Melodie verleiht. In den anderen Familiengesängen, Hochzeitsliedern und Totenklagen treten sehr wenig lyrische Momente hervor. Meist sind diese an Sitten und Bräuche angeknüpft und deshalb keine freien poetischen Schöpfungen von Schwung und Farbe.

Weit interessanter als alle andern Volksgesänge sind die ungemein grossen Schätze von episch-historischen oder episch-legendenhaften Gesängen. Heute schon ist man sich darüber klar, dass keines der anderen slavischen Völker ein so reichhaltiges, bewunderungswürdiges Volksepos besitzt, wie die Bulgaren. Nicht nur alle bemerkenswerten Momente in dem kulturgeschichtlichen Leben Bulgariens sind mit phantasievollem, geistreichem Anstrich poetisch verherrlicht worden, sondern ein wunderbar sprudelnder Quell von mythologisch gefärbten Heldenliedern illustriert in lebendigen Farben des Volkes Hang zu poetischer Betätigung, besonders auf dem Gebiete des Phantastischen und Aussergewöhnlichen. Ergreifend, mit erstaunlich bildlicher Phantasie und in schwungvollen, geschmeidigen Wen-

dungen weiss der Volksbard uns von jeder Begebenheit, von jeder Figur zu erzählen. So wächst die ganze Handlung in schönen, lebendigen Farben vor uns auf, ein wundervolles Werk in formeller und inhaltlicher Geschlossenheit; die Sprache kernig und flüssig, dauernd belebt durch die rhythmische Linie der Rezitation.

Man merkt deutlich, dass der Volksdichter besonderes Gewicht auf die abgerundete, durchgeführte und abgeschlossene künstlerische Form seiner dichterisch-musikalischen Inspiration legt. Viele Varianten eines und desselben Motivs bezeugen deutlich den Gang und das Ziel seiner Bestrebungen. Durch den Fluss der Melodie angeregt, teilt er seine Sätze zuerst in kleine rhythmisch abgeschlossene Teile — Perioden, die er dann in grössere Gebilde — Strophen zusammenschliesst. Jedes von diesen grösseren Gebilden hat den gleichen rhythmischen Bau und die die gleiche Anzahl Perioden. Reizvoll sind die in den Liedern geschilderten mannigfachen Naturstimmungen. Ergreifend ist der impressionistische Hauch der Bilder, die vor uns in naivem poetischem Glanz auftauchen. Mit jeder neuen Stimmung verbindet sich eine neue Reminiszens naturfreudigen Erschauens. Kein Ueberfluss, keine Ueberschwenglichkeit, nur stille Betrachtungen eines Naturmalers, geformt und abgeschlossen durch äusserste Sparsamkeit bei Anwendung der Ausdrucksmittel, das beste Zeugnis für die Tiefe poetischer Empfindung.

Die epischen Dichtungen, von denen manche bis zu 400 Zeilen lang sind, werden heute noch von herumirrenden Volksbarden vorgetragen, meist mit Begleitung eines eigentümlichen slawischen Instruments, Gusla (Gadulka) genannt. In diesem Falle werden sie nicht gesungen, sondern melodisch rezitiert und mit instrumentalen Einschiebungen nach Belieben, doch unter Bewahrung der rhythmischen Linie verziert. Besondere Erwähnung verdienen die instrumentalen Volksweisen, die entweder reine instrumentale Schöpfungen — Tanzweisen (Horó, Raczeniza) — freie Improvisationen und Weisen, oder Interpretation der gesungenen Lieder sind. Jedenfalls hat sich die musikalische Kraft des Volkes auf diesem Gebiete reichlich betätigt und die Instrumentalmusik mit Vorliebe gepflegt. Die Volkspoesie rühmt mit kraftvollen, schönen Worten die Künste der Volksmusikanten, genannt Kavaldscgji, Gaidári, Gadulári usw., deren Taten sie mit einem strahlenden Nimbus umschliesst. Das Musizieren ist für den Bulgaren aus dem Volke niemals ein beruflicher Zwang gewesen, nur eine freudige Aeusserung seiner Musse nach der Beschwerlichkeit der täglichen Arbeit. Selten erklingen die Volksinstrumente im Zusammenspiel. Solche vereinzelten Fälle treffen wir fast ausschliesslich bei Hochzeitsfeiern, wo Trommel (Tápan) und Zungenpfeife (Zurlá) — ein Instrument von turko-tartarischer Herkunft — zusammenwirken, was allerdings mehr türkische als bulgarische Sitte ist. Das Bedürfnis nach mehrstimmiger, harmonischer Gestaltung ist dem bulgarischen Bauern fremd gewesen. Die Volksmusik ist in ihrem eigentlichen Charakter melodisch und der Anspruch des Einzeltones auf harmonische Auswertung ist sehr beschränkt. Der Gesang ist entweder solistisch oder einstimmiger Chor. Dagegen spielte das Instrument stets allein. Die beliebtesten Volksinstrumente sind K a v á l — Hirtenflöte, die ein festes, aber doch sehr bewegliches Register hat und aus mehreren

aneinander geklebten (auch zertrennbaren) Holzröhren mit Tonlöchern besteht, eines der ältesten Nationalinstrumente, ähnlich der Panflöte. Der Luftstrom wird mit dem Munde durch das Endloch eingeführt. Es existieren einige Varianten dieser Art Flöte. Bulgarija — ähnlich dem persisch-arabischen Tambur mit zwei in unisono gestimmten Saiten, ein Zupfinstrument mit Bünden. Die Gaida, wiederum persisch-arabischer Herkunft, eine Art Sackpfeife, besteht aus drei Teilen, sie ist ein ausserordentlich verbreitetes und beliebtes Instrument, namentlich bei gemeinsamen Tänzen. Als Streichinstrument ist der Gadulka bekannt, ähnlich dem persisch-arabischen Rebab, höchst wahrscheinlich auch persisch-arabischer Herkunft, was auch seine allgemein verbreitete Benennung „Kemané“ bezeugt.

2.

Diese allgemeine Betrachtung des bulgarischen Volkslieds ermöglicht uns nun, unmittelbar in den Geist der rein musikalischen Elemente einzudringen. Die Melodie wuchs und blühte gemeinsam mit der Dichtung. Die Lieder sind stets für Gesang gedacht und geschaffen. Interessant zu beobachten ist, wie der Versbau äusserst geschmeidig der Melodie angepasst ist und wie getreu die Melodie den Charakter des poetischen Textes wiedergibt. In diesem Zusammenhang ergeben sich Gruppen von Melodien, deren Charakter und Einteilung zunächst mit dem Charakter und der Einteilung der schon erörterten poetischen Gruppen identisch ist. Die mit der „Sonnenwende“ verbundenen Volksgebräuche schufen die Weihnachtslieder (Koledni pessnji), welche am Weihnachtsabend von wandernden Scharen gesungen werden. Eine Strophenbildung gibt es hier nicht. Die Textzeile besteht aus vier Silben und Refrain, oder acht Silben und Refrain. Die Silbenzahl in der Zeile ist in einem Lied stets die gleiche. Die für die bulgarische Volkspoesie so überaus wichtige Zäsur befindet sich bei achtsilbigen Zeilen in der Mitte. Das rhythmische Grundschema der Melodiezeilen beruht auf vier gleich gebauten Dreivierteltakten, die sich in zwei Gruppen zu je zwei Takten teilen.

Bemerkenswert ist, dass die Melodie, die ja vorwiegend ganz einfach rezitativisch ist und einen sehr dürftigen Tonwechsel hat, deutlich Handlungscharakter zeigt, was mit dem ursprünglichen Opferkultus der alten Bulgaren zusammenhängt. Auch die Verwandtschaft mit manchen indischen Opfertanzmelodien ist nicht ausgeschlossen. Denselben Charakter haben auch die sogenannten Lasarskji, Gergjowsky und andere Lieder, die an bestimmte Festgebräuche anknüpfen.

Besonders reich an melodischen und rhythmischen Eigenschaften sind die lyrisch-epischen Familiengesänge (allgemeine Benennung der Liebeslieder, Balladen usw., die ohne besonderen Anlass von jedermann gesungen werden). Hier sind die mannigfaltigen originellen Elemente der byzantischen Musik und die übernommenen turko-tatarischen und persisch-arabischen unzähligen Varianten wiedergegeben. Die phrygische, dorische und äloische Tonalität ist hier vorherrschend, doch weicht die Melodie sehr oft von ihr ab und bewegt sich in einer nach unseren Begriffen unbestimmbaren Tonart, was auch besonders durch die uner-

messliche Anzahl Klangmöglichkeiten innerhalb der Octave erschwert wird. Man ist ganz ausserstande, sie in die Perspektive unseres Tongeschehens zu fassen oder eine allgemeine Regel zu bestimmen. Das Volk, das mit diesen Weisen eng verwachsen ist, verleiht ihnen durch den freien Vortrag den eigentümlichen Charakter, der vielfach in der Notierung verhüllt ist. Die letzte wird noch als ein ungelöstes Problem angesehen. Die Form dieser Lieder ist improvisationsfähig und wechselt stets mit der momentanen Eingebung des Vortragenden. Es werden oft refrainartige Interjektionen wie „traka-taka"; „more", „le le" oder ausrufähnliche Laute wie „hej hoj" eingestreut, deren Anwendung wiederum ganz willkürlich ist. Dies erklärt sich dadurch, dass diese Lieder meist von einzelnen Personen und selten von mehreren zusammen gesungen werden. Reich sind sie an Melismen und Verzierungen wie:

1

Praller, Wechseltöne, Durchgangstöne, Portamenti, Glissandi kommen nicht selten vor (Furko-tartarischer Einfluss). Bei den Schlussbildungen der Melodie oder der einzelnen Teile besteht häufig die Neigung, den authentischen Schluss der Melodie in einen plagalen zu verwandeln. Das hatte etwa dieses Aussehen:

2

In einigen Liedern ist das Bauprinzip einer fünfstufigen Leiter erkennbar, für welche die folgende ein Beispiel geben kann:

3

Das Zeitmass ist sehr verschieden. Es hat örtlichen Charakter oder ist von der Stimmung des Sängers abhängig. (Es bewegt sich durchschnittlich zwischen M M 40—200 auf Takteinheit und Silbe). Taktarten wie 9/16, 5/8 und 7/8 sind typisch für die lyrisch-epischen Volksgesänge. Ausserdem werden die zwei- und dreiteiligen Taktarten allgemein angewandt.

Eine analytische Besprechung der grösseren Gesänge muss hier zurückgestellt werden, da dies nicht ohne ausgedehnte Anwendung von Notenzitaten möglich ist. Doch seien noch zwei Tanzlieder hier wiedergegeben und kurz besprochen:

♩ = 120 M. M.

4

♪ = 120 M. M.

Der erste Tanz, der Horó (byzantisch Chorea), ein gemeinschaftlicher Reigentanz mit stark lokalem Charakter, wird in den verschiedenen Gegenden verschieden gespielt und getanzt, abwechselnd gehend oder hüpfend. Die Melodie ist auch verschieden, das Tempo meist sehr lebhaft. Er hat instrumentalen Charakter und wird von Kaval oder Gaida gespielt. Verzierungen der Melodie sind nicht selten. Der Rhythmus entwickelt sich aus einfacher Achtelbewegung, die manchmal punktiert, sehr selten synkopiert oder in Triolenform erscheint. Als Tonarten treffen wir meistens die phrygische, dorische und äolische.

Vereinzelt steht der allgemein verbreitete Tanz „Raczeniza". Er wird gewöhnlich nach Schluss des Horó von einer männlichen und einer weiblichen Person getanzt, die getrennt von einander schnelle, geschmeidige und streng rhythmische Bewegungen mit Händen und Füssen ausführen und gegenseitig an Ausdauer wetteifern. Sein Metrum ist stets $^{7}/_{16}$. Er hat mehrere periodische Teile, von denen jeder vier Takte enthält. Der Tanz wird nach Belieben wiederholt und der Schluss kann nach Beendigung jedes Teilsatzes eintreten. Der Tanz wird nur gespielt, niemals gesungen.

Jgor Gljeboff (Leningrad):

PROBLEME DER RUSSISCHEN VOLKSMUSIK[1]

Das ganze unbegrenzte Gebiet der sogenannten russischen Volksmusik ist eigentlich eine Musik des dörfischen Alltagslebens. Wie sie geschaffen wurde, wo ihre Wurzeln und Quellen liegen, was an ihr zweifellos zur echten Eigenart der bäuerischen (dörfischen) Liederkunst gehört, was eine Verarbeitung des entlehnten Liedguts ist — das sind alles die nächstliegenden Aufgaben der

[1] Der Aufsatz ist in Verbindung mit des Verfassers Studie „Die gegenwärtige russische Musikwissenschaft und ihre historischen Aufgaben" (Melos 5. Jahrgang, Heft 6) zu setzen; er stellt die Fortsetzung der dort ausgesprochenen Gedanken dar.

russischen Musikethnographie und des Folklors. Sie hängen aufs engste mit den Problemen der vergleichenden Musikwissenschaft zusammen und stehen in Fühlung mit der Erforschung alt-russischer Kultusmusik. Ich will nicht alle diese Aufgaben eingehend aufzählen. Die Notwendigkeit, ihre Lösung in Angriff zu nehmen, liegt auf der Hand, denn unser Volkslied ist ein allgemein anerkannter Schatz, der immer noch gehoben werden muss, und unsere alten kultischen Gesänge, mit ihrer rhythmischen Struktur, der Eigenart ihrer linearen melodischen Konstruktion (Popewki), mit dem Schwung und Reichtum ihres Melos stehen keineswegs den Denkmälern alt-russischer bildender Kunst (Fresken und Eikonographien) nach. Aus der grossen Menge interessanter mit der Kunst des Bauern sowie kultischen Liedes zusammenhängender Themata will ich nur auf die dringendsten hinweisen. Diese Themata führen mich auf die Beschreibung des zweiten grossen Weges zurück, der sich den russischen Musikforschern eröffnet:

a) die liedmässigen Elemente der orientalischen Musik und ihr Zusammenhang mit dem russischen Volksmelos;
b) die bäuerische Liederkunst des russischen Nordens;
c) Erforschung der Denkmäler russischer Musik des 17. Jahrhunderts;
d) das Musikwesen der Leibeigenschaftsepoche (18.—19. Jahrhundert).

Die Frage über die Wechselwirkung zwischen der Musik des Orients und der unsrigen ist nicht neu. Aber für unsere Epoche, wo der Orient zu einem grossen sozial-politischen Problem geworden ist, hört die Frage der orientalischen Musik auf, bloss ein Diskussionsgegenstand und ethnographisches Forschungsobjekt zu sein. Es entsteht eine Frage substantieller Natur: wo sind die wirklichen Quellen und die Urheimat der russischen Volksmusik zu suchen?

Wäre es der Orient, wäre dann nicht die Westorientierung unseres musikalischen Bewusstseins ein verhängnisvoller Fehler? Sollten dann nicht die russischen Musiker sich der aufgehenden Sonne zukehren und sich ihrer Verwandtschaft mit den Musikschätzen fabelhafter Länder bewusst werden. Oder sollte vielleicht die von der europäischen Technik aufgezogene russische Musik der orientalischen den Weg zum Symphonismus weisen, der dem Orient bisher unbekannt geblieben war?[1]

Das Problem des musikalischen Orients ist ein riesenhaftes Problem, das für das Schicksal der russischen Musik kein bloss vorübergehendes Interesse hat. An ihm werden noch mehrere Generationen zu arbeiten haben. Aber das Problem in Angriff nehmen, zu den der Musik auch nur teilweise nicht fremd gegenüberstehenden gelehrten Orientforschern in Beziehungen zu treten — dies muss schon heute geschehen. Es ist nötig, dem gewohnten Intonationssystem die in mancher Beziehung, wie man annehmen dürfte, unserem Liede verwandten Intonationen ältester Kultur entgegenzustellen. Das Problem der „Intonationserneuerung“, das mit tiefen sozialen Umwandlungen zusammenhängt, übt seine Anziehungs-

[1] Dieses Problem hat in unseren Tagen Arseni Awraamow mit der ihm eigenen Kühnheit und paradoxalen Schärfe von neuem aufgestellt, während in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts der russische Arabist Ssenkowski sich diesem Problem genähert und das Wesen der musikalischen Intonation des Orients eindringlich erörtert hat.

kraft auf die die Gegenwart fühlenden Musiker aus, und zwar nicht nur bei uns, sondern auch im Westen.

Die Stellung des Orientproblems in der Musik weist den zweiten, den „romantischen“ Weg, den die russischen Musiker zu eröffnen haben, wenn sie nicht nur dem Westen automatisch nachahmen, sondern mit der Argonautenhoffnung, noch „ungehörte“ Schätze zu erobern, vorwärtsstreben. Die Idee, sich Europa entgegenzustellen, nachdem man das „Handwerk“ von ihm gelernt hat, ist historisch begreiflich. Die Musik kann der Fühlung mit dieser Idee nicht entgehen. Und obgleich ich persönlich nicht erwarte, dass die nächste oder sei es auch irgendeine spätere Generation russischer Musiker, von der europäischen Musik gänzlich abgewandt, eine Musik auf der Grundlage des orientalischen Intonationssystems wird schaffen können, so glaube ich doch, dass an sich die Idee einer Gegenüberstellung, mit allen Konsequenzen, die sich aus ihr für das russische musikalische Schaffen und Wissen ableiten, eine lebenskräftige und warme Idee ist. Sie zwingt zum Nachdenken, zum Bestimmen seines credo, seines Charakters, sie kämpft gegen leere Nachahmung und bereichert das musikalische Bewusstsein und die schöpferische Erfahrung. Als nachahmende Epigonen braucht uns Westeuropa nicht, aber als Eroberer, die seine Lehren verwerten, braucht es uns. Es braucht uns auch als selbständige „Erfinder“ (eine handgreifliche Tatsache ist die Verbreitung der Musik von Mussorgski in Europa). Das Orientproblem führt uns ausserdem auf die Idee des Liedhaften und das Problem des „Melos“ zurück. Dies führt uns zu den drei übrigen Problemen, die oben angedeutet waren: zur Musik des russischen Nordens, zu den Denkmälern der Musikkultur Moskaus im 17. Jahrhundert und zum Musikwesen der Leibeigenschaftsepoche. Ihrem Wesen nach stehen diese Probleme im Mittelpunkt der musikgeschichtlichen russischen Forschung, denn in ihnen kreuzen sich die wichtigsten „Kommunikationswege“, die zu den anderen Aufgaben führen, hauptsächlich aber zu der Entwicklungsgeschichte unserer Musik und der gesamten russischen Musikkultur. Soweit man jetzt voraussehen kann, schliesst die russische musikalische Intonation (d. h. die musikalischen Tönungsvorgänge und ihre Eigenschaften), die auf dem „Scheidewege“ zwischen dem östlichen und westlichen Intonationssystem und der Praxis des Intonierens steht, einen beständigen inneren Widerspruch ein, in d e s s e n Entfaltung das bewegende Prinzip unserer musikalischen Evolution besteht. In Europa fühlt man dies und man unterscheidet unter den russischen Komponisten solche, die der europäischen Kultur näher, und solche, die ihr ferner stehen. In den Zeiten des Selbstvertrauens lässt man nur die ersteren zur Gemeinschaft zu (Tschaikowsky), in Krisenmonaten dagegen — die zweiten (wie es jetzt mit Mussorgski der Fall ist), als „lebendiges Wasser“.

Es ist schwer, in diesem Artikel den Sinn der Krise im einzelnen darzulegen. Kurzgefasst steht die Sache folgendermassen: die Gestaltungstechnik ist in der westeuropäischen Musik dem Vorrat von Material und seinen Verarbeitungsmethoden dermassen über den Kopf gewachsen, dass da nichts mehr zu überwinden bleibt. Es gibt da nur einen Ausweg, und zwar die Erweiterung der Anzahl möglicher Tonkombinationen und Tonverhältnisse, sei es durch Eindringen

von neuem frischen Material von aussen her, sei es durch Auflösung des Systems der Temperierung. So liegen die Dinge im Westen. Bei uns im Gegenteil rührt die Krise zu einem Teil von der Unbewusstheit des russischen Intonationssystems her, zum andern von der mechanischen Anwendung nicht nur solcher technischer Griffe, sondern auch solcher Verarbeitungsmethoden, die dem eigenartigen Volksliedermaterial fremd sind. In dieser Hinsicht ist die Geschichte der „Petersburger" Periode der russischen Musik höchst lehrreich.

Um ein Beispiel herauszugreifen stellt diese Erkenntnis das Werk von Glinka in ein etwas anderes Licht, als zuvor. Früher hiess es, dass vor ihm niemand die Volksintonationen richtig gehört habe, oder dass man sie nur verdarb. Dies ist nicht richtig. Pratsch[1] ist wohl seinerzeit überzeugt gewesen, dass gerade das, was er tat, stilistisch richtig war; denn eben so hörte man damals das Lied. In Glinkas Epoche aber fällt der Augenblick, wo man schon nach bewussterer Aneignung fremdländischer Intonationen die Eigenartigkeit der eigenen heraushören konnte. Die Vorbereitungsperiode hat dazu geführt, dass Glinka nicht nur technische Errungenschaften[2] auf Bearbeitung russischer Intonationen anwenden konnte, sondern — was nicht weniger wichtig — dazu gelangt war, die Volksschöpfungen nicht nur als spezifische historische Realien, sondern als künstlerisches, an und für sich wertvolles Material zu betrachten.

Die Erforschung des Ueberganges der Intonationen der Alltagsmusik in ein Material der künstlerischen Musik ist eins der interessantesten stilistischen Probleme. Als Beispiel sei auf die Rolle gewiesen, die in der russischen Musik der Rhythmus (und sogar die Intonation) des Kirchengeläutes spielt, als ein Element des Alltagswesens, das unser Gehör von Kindheit auf durchdringt. Der erwähnte Vorgang, der im Zusammenhang steht mit Wandel sozialer Verhältnisse (der Uebergang der Hegemonie von den Grundherren an die Bureaukratie, wodurch sich die Struktur des „Salons" änderte, d. h. der Berührungspunkte zwischen der alltäglichen und der künstlerischen Musik, der musikalischen Bedürfnisse und der fachmännischen musikalischen Produktion), hat sich gerade während der Petersburger Periode mit besonderer Schärfe vollzogen. Er wurde noch verwickelter, als die Tendenzen der Slavophilen auftraten. Aber begonnen hat er viel früher — im Moskovien des 17. Jahrhunderts, und zwar hauptsächlich auf dem Gebiete des kultischen Gesanges.[3] Das sagen uns die Denkmäler. Leider fehlt es uns an Denk-

[1]) Er machte als einer der ersten Harmonisierungsversuche des russischen Volkslieds.

[2]) Vergleiche meinen Artikel „Gestaltungstechnik bei den ersten russischen Opernkomponisten."

[3]) Ich kann an diesem Gebiet nicht vorbeigehen, ohne im Zusammenhang mit allem Gesagten auf ein höchst interessantes Moment hinzuweisen — auf die Bildung des sogenannten „höfischen Kirchengesangstils." Das eingehende Wissen nimmt öfters seinen Anfang von allgemeinen Analogien, und in unserem Falle drängt sich eine solche auf: die Entwicklung der Formen des „Barock" in der Baukunst Moskaus, sowie der neuen Hauptstadt weist eine Aehnlichkeit auf mit dem Eindringen des „Barock" in den kultischen Gesang Moskoviens und mit dem Vorgang seiner Europäisierung (richtiger wäre zu sagen: Italienisierung) zur Zeit von Elisabeth und Katharina. In dem Petersburger höfischen Gesang weicht der polnische Einfluss endgültig dem unmittelbar europäischen und parallel damit läuft die eigenartige Verarbeitung russischer kultischer Intonationen. Von diesem Standpunkt aus betrachtet ist die Evolution der „Kultus-Konzert"-Form, die mit kuriosen nachahmenden Kompositionen der ersten Moskauer Kirchenkomponisten (Diakis) beginnt und in den schwulstigen Kantaten von Sarti, sowie in den imposanten „russischen Konzerten" von Bortnjanski gipfelt, für den Erforscher der Musik und ihres Zusammenhanges mit dem Gesellschaftsleben eine der interessantesten Erscheinungen.

mälern der weltlichen Richtung im Musikwesen jener Zeit, und vielleicht einzig auf Grund späterer Aufzeichnungen in der Sammlung von Kirscha Danilow kann man etwas von dem früheren Prozess der Europäisierung und der künstlerischen Kristallisierung der Produkte der Alltagsmusik zu erraten suchen.

Seitdem die Forschung auf dem Gebiet russischer Musikkultur des 18. Jahrhunderts, dank den Arbeiten der Musikabteilung des Kunsthistorischen Instituts planmässiger betrieben wird, führt sie uns dringend zur Forschung des 17. Jahrhunderts, indem sie auf diesem Wege eine Lösung manches Rätsels verspricht. Die Erforschung des polnischen Einflusses muss daher erweitert werden, indem sie die Forschung („Ausgrabungen") des gesamten Musikwesens des 17. Jahrhunderts und eine mehr systematische Sammlung, Beschreibung und stilistische Analyse der Denkmäler sich zu Hilfe nimmt. Das Problem des 17. Jahrhunderts, „das Problem des musikalischen Moskoviens" verdient die grösste Aufmerksamkeit. Einen Zug zu diesem Problem weist auch unsere sozial-politische Gegenwart auf und durch dies Problem eröffnet sich der Weg zum Studium des süd-russischen Einflusses auf die grossrussische musikalische Intonation (dieser Einfluss hat lange gewährt und ist in der „Petersburger Periode" von grosser Bedeutung gewesen). Dieses Problem hängt auch mit dem gegenwärtigen Problem des musikalischen Orients zusammen — und was besonders wichtig — vom 17. Jahrhundert führen bisher noch kaum bemerkbare aber doch sichere Strömungen zum Bewusstwerden und Feststellen „der Eigenarten des Systems der russischen Volksmusik."

Die Wurzel des Bösen und des Guten in der russischen Musikkultur besteht darin, dass sie die russische Musik des Alltags europäisiert. Da aber der grösste Teil unserer Musik eben eine Musik des Alltagslebens ist, so hat sich letztere den Strömungen „hohen Stils und europäischen Geschmacks" widersetzt. In diesem Kampfe haben sich auf die Seite des Alltages begabte Männer gestellt, die mit Recht glaubten, dass es in der russischen musikalischen Intonation des Alltags „Eigenartler" gibt, die man nicht ohne weiteres der Europäisierung unterwerfen und durch das europäische Intonationssystem ausdrücken kann.

Ich persönlich glaube, dass die Eigenart der musikalischen Sprache Mussorgskis eigentlich darin seine Erklärung findet, dass seine Tonsetzersprache und sein Denken so eng mit der alltäglichen russischen Intonation verbunden waren, dass er sich hartnäckig vor einer vollständigen „Europäisierung" weigerte. Instinktiv fühlte er: sich fügen hiesse, seine Eigenart einbüssen. Daher weigerte er sich aus Selbsterhaltungsinstinkt. Im Herzen mag er die logische Richtigkeit der Einstellung der russisch-europäischen Tonsetzer gefühlt haben, aber er weigerte sich aus Furcht[1]).

[1]) Aus Erzählungen der Komponisten, die mit Mussorgski befreundet waren, und aus seinen eigenen Bekenntnissen wissen wir, dass er rasch auf die Argumente, die man ihm entgegenstellte, einging, seine Fehler in der Stimmenführung verbesserte und sogar ganze Musikabschnitte strich. Nur darf man daraus nicht den scheinbar naheliegenden Schluss ziehen, dass es Mussorgski leicht und egal war, „so oder anders" zu schreiben. Was konnte er der Logik entgegenstellen? Wie konnte er die Rechtmässigkeit seines Instinktes und seiner technischen Unbeholfenheit verteidigen? Die musikalische Intonation des Alltags ist ihrem Wesen nach flüchtig, improvisatorisch und architektonisch-alogisch Die Revolution hat mit ihrer Woge von Alltagsmusik und mit dem Aufblühen eigenartiger Verbindungen sprachlicher und musikalischer Intonation dem scharfblickenden Mussorgski recht gegeben, der in seinem Schaffen diejenigen Intonationen zu Tonkomplexen organisierte, die er der Rede und dem Gesang sowohl der Stadt wie des Dorfes abgelauscht hat.

Die „Europäisierung“ unseres Melos und die musikalische Technik, die wir vom Westen haben, bedeutet keineswegs einen historisch falschen Weg. Ich spreche nur von der Berechtigung der Versuche, der langsamen evolutionsmässigen Entfaltung der Eigenarten russischer Intonation durch Anwendung westlicher Gestaltungsmethoden unmittelbar eine eigene Art des Komponierens und eine eigene musikalische Ideologie entgegenzustellen. Ich behaupte, dass diese Versuche mit der Musik des Alltags eng verknüpft waren und deshalb nicht die logisch haltbare Grundlage erhalten konnten, auf der sich das rationale System europäischer musikalischer Intonation behauptet.[1]

Es war somit denjenigen Komponisten und Forschern, welche die Möglichkeit eines eigenartigen Intonierens (nicht eng national eigenartig, sondern als Prinzip, das fähig ist, das europäische System von Tonverhältnissen zu erweitern und zu vertiefen), nicht in Betracht zogen, schwer, ihre Schlüsse rational zu begründen und etwa das russische System der Stimmführung, den russischen Kontrapunkt usw. zu lehren. Der Boden, auf dem sie standen, war zum grössten Teil die Musik mündlicher Tradition, in der bekanntlich das irrationale Prinzip (das, was sich im europäischen Aufzeichnungssystem nicht fixieren lässt) die ausschlaggebende Rolle spielt.[2]

Ich bin unwillkürlich von der bescheidenen Erfahrung russischer Komponisten des Alltagslebens, die allzusehr sich beeilt haben, eine selbständige Sprache einzuführen, zu den verwickelten Fragen über das Wechselverhältnis zwischen der unbeständigen Sphäre der Alltagsintonierung und der intellektuell-künstlerischen Musik, über die Wechselwirkung zwischen irrationalem und rationalem Prinzip gelangt. Die Dinge liegen nämlich so, dass einerseits die vergleichende Musikwissenschaft im Bunde mit der Akustik schon jetzt eine Unmenge von Material angehäuft hat und zu Verallgemeinerungen auf dem Gebiet fortgeschritten ist, wo vor einigen Jahrzehnten alles noch irrational, der Forschung unerschliessbar oder ihr unwesentlich erschien (ich meine die Musik des primitiven Volkes);

---

[1]) Diese Versuche waren und werden noch von grosser historischer Bedeutung sein, denn ihr Zusammenhang mit dem Gesellschaftsleben ist vorausbestimmt: in einem so grossen Lande, wo nicht eine, sondern mehrere „Tonsprachen“ vorhanden sind und wo die städtische Musikkultur schwach entwickelt war, hatte selbstverständlich diejenige Einstellung das Uebergewicht, die in der Musik ein Mittel unmittelbarer Gefühlsgemeinschaft und nicht nur einen anschaulich-intellektuellen Genuss sieht. Auch die Abgeschlossenheit und die Isoliertheit der dörfischen Liederkunst hat die Erhaltung und Stilisierung des archaischen und heidnisch-kultischen Liedes, das nur durch die Kultur des Landbesitzertums und durch das Gutsherrengesinde in die Stadt drang. Der Proletarisierungsprozess im Dorfe führte allmählich zur Zerstörung der alten Lebensweise und damit zugleich zur Verschiebung der alten Liederintonation. Die Stadt ist nicht rechtzeitig mit der Musikkultur ins Dorf gezogen, daher die doppelt schädliche Erscheinung: die Isolierung der städtischen Alltagsmusik von gesundem dörfischen Boden (die Stilisierung des dörfischen Liedes durch die künstlerische Musik ging in einem andern Medium vor sich), und andererseits die Absorbierung durch das Dorf nüchterner Wiederklänge einer Musik hoher Kultur. Dennoch hat das Dorf auch auf diesem Wege ein Abbild der Gegenwart im Intonationssystem der „Tschastuschki“ geschaffen.

[2]) Zum Irrationalen in der Volks- und Alltagsmusik gehören: erstens die natürlichen Tonleitern und die charakteristische reiche Intonation mit glissando, mit feinster Nuancierung der Registerübergänge, mit unfassbarer Biegsamkeit rhythmischer Konturen; und ferner die Vorherrschaft improvisatorischen Interpretierungsschaffens im Intonierungsprozess gegenüber dem in irgend eine Notenschrift zu fixierenden Schaffen.

andererseits bezeugen die Bestrebungen westeuropäischer und russischer Musikforscher und Tonsetzer der Gegenwart, sowie Versuche des Komponierens vierteltöniger Musik den ausgesprochenen Willen, über die Grenzen des rationalen Intonierungssystems hinauszugehen, das eine Schöpfung des 18. Jahrhunderts, d. h. eine Art „System des aufgeklärten Absolutismus" in der Musik ist. Man sucht auf dem Gebiete des Rhythmus und der Melodik (Polylinearismus), gleichzeitig übt man Kritik an dem tonalen Harmoniesystem mit dem ihm eigenen Schema des Akkordaufbaues vom Generalbass. Das moderne russische Musikschaffen hat in dieser Bewegung nicht die letzte Rolle gespielt, und der erschütternde Erfolg des „Petruschka" von Strawinski wurzelt bei weitem nicht in der Form und dem Sujet der Komposition, sondern in der neuen Intonierungsart der harmonischen Komplexe, die hier für den Westen zum ersten Male in helle Erscheinung tritt. Im Zentrum steht die melodische Linie, die das harmonische Gewebe von sich „ausstrahlt". Die Harmonie klingt und hängt gleichsam in der Luft: der Bass existiert zuweilen so gut wie garnicht. War aber denn nicht vor Strawinski der altherkömmliche Hang russischer Komponisten zu unbeweglichen Bässen (Orgelpunkten) oder zu illusorischer Stütze (Sekundakkorde, die der gegebenen ionischen Tonart eine mixolydische Schattierung geben — ein klassisches Beispiel hierfür ist das Ende der „Kamarinskaja" von Glinka) ein Zeugnis des Bestrebens, dem Melos die Vorherrschaft einzuräumen? Wie dem auch sein mag, die Tendenzen der gegenwärtigen Musik richten sich hartnäckig zum Polylinearismus und zum „dynamischen" Intonierungssystem, bei dem die „Harmonie" nicht mechanisch der Stimme untergelegt wird (das Prinzip der altersschwachen Monodie), sondern mit ihr zusammen gleichsam eine Spannungssphäre bildet, denn dies sind die Eigenschaften der Harmonie, die sich aus dem Melos oder dem unterstimmen-polyphonischen System ergibt (übrigens war dies noch der westeuropäischen Lautenmusik bekannt, trotz aller Eigenart ihres reinharmonischen Aufbaus).

Ein anderes Gebiet der Tendenzen der gegenwärtigen Musik — die Polyrhythmik und das mit ihr verbundene hartnäckige Streben nach M e c h a n i s i e r u n g des Ausdruckes, nach genauestem rhythmischen Relief, nach Bestimmtheit der Arbeit eines jeden Elementes, das das musikalische Gewebe organisiert. Bei aufmerksamem Anhören der genialen Partitur der Gegenwart: „Geschichte des Soldaten" frappiert ihre Konstruktion durch ihre intellektuelle Begründetheit, während ihre ausseremotionelle Natur oder richtiger gesagt dynamisch-gleichgültige Ausdrucksfähigkeit assoziativ an die Bildlichkeit des russischen Tanzes und an die kalte „Seelenlosigkeit" des Intonierens des Volksliedes denken lässt.

Ich möchte sagen, dass in dieser Hinsicht die Musikforschung an der Schwelle interessantester Probleme steht, dass die exakten Methoden der gegenwärtigen Musikwissenschaft es nicht nur ermöglichen werden, alles scheinbar „Irrationale" zu fixieren und einer Analyse zu unterwerfen, sondern auch dazu verhelfen werden, die gegenwärtigen schöpferischen Bestrebungen zu begründen und die Gestaltungsmethoden der künstlerischen Musik zu erweitern, damit sie im Einklang mit dem Riesenschwung der gesamten gegenwärtigen Kultur intonieren

können, so wie Beethovens Symphonien, indem sie weitere Sphären umfassten, als es seinen Vorgängern gelang, nicht nur mit ihrer eigenen Epoche, sondern mit vielen späteren Jahren im Einklang sind. Und ich gestatte mir, anzunehmen, dass dasjenige Irrationale, welches in dem gegenwärtigen russischen musikalischen Gefühlselement und in den Intonationen des alten Volksliedes enthalten ist, von allgemein-menschlichem Werte sein wird. Aus der angeblichen Entgegenwirkung der Musikkultur Europas wird eine vergesellschaftende Ton-Weltanschauung erstehen. Dies ist der zweite von mir oben angedeutete Weg. Eine neue Reihe von Komponisten und ausführenden Musikern wird viel neues Material mit sich bringen, über dessen Eigenschaft wir vorläufig nur raten können.

(Die Uebersetzung besorgte E. Berlowitsch.)

Paul Krasnopolski (Prag)

NÜRNBERGER MEISTERGESANG IN MÄHREN

Im westlichenMähren, ganz nahe der böhmischen Grenze gelegen, war Iglau schon im 13. Jahrhundert bedeutend und der Bergbau der silberne Spiegel seiner Geschichte, dessen anfänglich strahlender Glanz allmählich matter ward und ein halbes Jahrtausend später erlosch. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts wurden die Zünfte mächtig, 1522 predigte der Freund Luthers, Paulus Speratus, zum ersten Male in der Stadt, die dann ein Jahrhundert lang fast ganz protestantisch war. Die Stärke des organisierten Handwerks, der neue Glauben waren die Voraussetzungen für den Meistergesang, dem der beginnende dreissigjährige Krieg und die Gegenreformation ein rasches Ende bereiteten, und dessen glücklichste Zeit das zweite Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts gewesen. Zu Pfingsten 1620 fand die letzte öffentliche Meistersingschule statt, nachdem schon in den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts der Stadtrat die Abhaltung solcher Veranstaltungen erlaubt hatte. Im Jahre 1571 erteilte er dann die Genehmigung zur Begründung einer Brüderschaft.

Zwei Bilder sind heute von ihr noch erhalten und im Iglauer Archiv ein Stoss Urkunden, die papierne Asche einer Zeit, welche die Kunst vor Regeln nicht sah, und in der nur selten heute noch ein Fünkchen von Poesie glimmt. Da ist das Bildnis Hans Sachsens, welches die Gesellschaft zu Ostern 1615 als Geschenk erhielt, ein gelbliches, faltiges Gesicht mit schmalen Lippen, der grauhaarige, bärtige Kopf eines Mannes, der mehr Schuhmacher als Poet hier scheint. Dann der Anschlag oder Postenbrief, eine Art gemalten Theaterzettels, der die öffentlichen Aufführungen als solche ankündigte; ihren Inhalt erfuhren die Zuhörer erst von den Mitwirkenden selbst, die Text und Ton ihrer Vorträge nach der Schulordnung von 1615 nennen mussten. Johannes Wadhofer, ein stummer Künstler, ist 1612 der Schöpfer dieser bildlichen Einladung geworden,

die schwer von Farben und Allegorien ist. Akten sind da: Vorspielen ähnlich die Supplikationen aus den sechsiger Jahren des 16. Jahrhunderts, weiter die Tabulatur, die Ordnung und der Artikelbrief von 1571 als Partituren der musikalischen Veranstaltungen. Die Beschwerdeschrift eines Mitgliedes wegen erlittener Unbill durch zwei Genossen als kräftige Dissonanz in den harmonischen Zusammenklang brüderschaftlichen Lebens, weiter ein Pack Blätter mit Entwürfen der Singer, das schriftliche Proben und Stimmen des Instrumentes der Worte. Namentlich auch vier Bände, einem Regie-, Kasse- und Tagebuch der Zunft vergleichbar. Als die alten Satzungen von 1571 zu knapp geworden, beschloss die Gemeinschaft am 29. September 1613, sich ein neues Regelgewand zu schaffen. Das Modell lieferte Nürnberg. Von da holte ein Bote aus Iglau die alte und neue Schulordnung von 1560 und 1583 nebst zwei Nachträgen aus dem nämlichen Jahrhundert sowie die Tabulatur in Abschriften von 1614, die der dortige Meistersinger und Goldreisser Benedikt von Watt hergestellt hatte. In dem Jahre 1613 richteten die mährischen Meistersinger auch eine dreifache Buchführung für das Geld, die Ereignisse und öffentlichen Veranstaltungen ihrer Genossenschaft ein.

In braunen Samt ist die Schulordnung von 1615 gebunden, mit bunter Seidenschnur hängt das Stadtsiegel an der verschossenen Brust des Buches, roter Siegellack auf gelblichem Wachs, wie einst der vergoldete Groschen mit dem Bilde König Davids am Halse der Sieger. Zeit, Ort und Spieler der Aufführungen werden hier bestimmt, ihr Inhalt erscheint festgelegt, Auftritt und Abgang der Mitwirkenden unter Begleitung von Harfen oder Posaunen geregelt. Gäste dürfen teilnehmen, nur muss ein Fremder, der Singschule halten will, zunächst Obrigkeit und Zunft um Erlaubnis bitten, sich durch ein schriftliches Zeugnis als gefreiter Singer ausweisen und eine Taxe von 15 Groschen entrichten. Dann erhält er die nötigen Requisiten geliehen. Eine deutsche Bibel, ein Singstuhl, zwei Teppiche und die Bereitschaft zum Gemerk kennt die Ordnung von 1615. Kranz und „David", die Schulkleinode, sind die Preise für die beiden erfolgreichsten Sänger. Weiter spricht dieses Regiebuch von den eigentlichen Darstellern, den gefreiten Singern und ihren Prominenten, den zwölf ältesten Meistern, sowie von den Gesellen, weiter von den Anfängern, die nach sorgfältigem Studium und erfolgreich bestandener Prüfung einer Schüleraufführung zum Singer gefreit werden, und endlich von den Statisten des Ensembles, den Beisitzern, die bloss als Liebhaber der Kunst derselben beiwohnen, ohne einen Unterricht zu empfangen. Das Verhalten der Mitglieder auf offener Szene und beim Heimwege, damit es kein Aergernis gäbe, und ihre moralischen Eigenschaften werden nicht vergessen. Unziemliches Benehmen kann den Ausschluss aus der Vereinigung zur Folge haben. Vier Merker hüten „treulich und fleissig nach Inhalt rechter Kunst und nicht nach Gunst" die Regeln der Tabulatur. Wer nicht verständlich singt, insbesondere die Reime nicht deutlich ausspricht, sich in Worten oder Melodien wiederholt, gar auf dem Stuhl im Singen lacht, den schliesst die Schulordnung von der weiteren Bewerbung um die Gaben, die Preise aus.

Viermal liessen sich die Meister öffentlich hören: zu Weihnachten, Ostern,

Pfingsten und am zehnten Sonntag nach Trinitatis. Nur Lieder, die in der Heiligen Schrift mit ihrem Text gegründet, waren hier zulässig. Dagegen konnten beim Singen um den „Zechkranz" am Tage nach einer solchen Aufführung — ihr Veranstalter, der Schulhalter, stiftete ihn — weiter bei der Gesellensingschule zu Michaelis auch weltliche Stoffe gewählt werden. „Alle Lieder sollen vermög der hohen deutschen sprach gesungen werden" bestimmt das Buch von 1615 in seinem 6. Abschnitte.

Bloss zwei Töne wurden in Iglau selbst von Einheimischen erfunden, die dritte neue Weise rührte von einem Fremden her, Philipp Hager aus Nürnberg, der sie den Iglauern zu Ehren nach ihrer Heimat benannte. Sonst verwendete man schon „bewehrte" Melodien zu Dichtungen, deren Silben auf der Goldwage der Tabulatur die Kunst zu Künsten machten. Die Forschung[1] hat ihren Bau und Inhalt untersucht und festgestellt. Die Sprüche wurden in vierhebigen Reimpaaren mit 8—9 Silben abgefasst, die Bare bestanden meist aus zwei gleichen Stollen und einem anders gebauten Abgesang. Die Horte verwendeten für jede Strophe einen andern Ton und setzten die letzte aus Teilen der vorhergehenden zusammen. Gefunffte und gesibente Horte und Bare sind nachweisbar. Vorbilder oder Figuren brachten Begebenheiten aus dem alten Testament in Beziehung zum Leben Christi, Anfänge und Beschlüsse waren für den Beginn bezw. das Ende der vier öffentlichen Meistersingerschulen vorgesehen. Wer um die Gaben mitsingen wollte, musste zuvor Schulrecht getan haben, d. h. ein Lied hören lassen, in dem er gewöhnlich die zu vermeidenden Fehler darstellte, also eine Tabulatur in Reimen gab, Vorträge, die freilich von den Merkern noch nicht gewertet wurden. Klaglieder befassten sich mit dem Hinscheiden eines Mitgliedes der Gesellschaft.

„Der Meistersinger in Iglaw Handels-Buch" ist die Chronik der Truppe vom 29. September 1613 bis zum 31. Oktober 1621. Ein Buch von 16 Quartblättern, gefüllt mit Veränderungen im Stande der Mitglieder, Spenden und Anschaffungen zugunsten der Gesellschaft und „Verehrungen", welche der Meister erhielt, der das Jahr über die Lade, die Vereinskasse, in Verwahrung gehabt.

Was die Meistersinger dichteten und vortrugen, schildert das „Schul-Buch oder Register Was auff offentlicher Schul gehandelt wirdt". Es ist ein kurzgefasster Tätigkeitsbericht, eine Uebersicht über die Meister- und Gesellenschulen mit Angabe der Sieger, ihrer Lieder und Töne, der Zeit der Aufführungen und ihres Ortes — meist war es der Rathaussaal — sowie der Meister, die als Schulhalter in bestimmter Reihenfolge für die Veranstaltung zu sorgen hatten. Am Christtag 1613 beginnt das Schulenverzeichnis der Meister und schliesst mit Pfingsten 1620 ab. Zu Weihnachten dieses Jahres konnte die öffentliche Meistersingschule des Kriegsvolkes halber nicht mehr gehalten werden; auch die Metten in der Kirche musste ausfallen. Die Meistersinger hatten ausgesungen. Am 16. Sonntag Trinitatis des nämlichen Jahres fand, genau fünf Jahre nach der ersten, die letzte Gesellenschule, und zwar auf dem Rathause, statt.

[1]) Dr. Franz Streinz namentlich in der „Zeitschrift des deutschen Vereines für die Geschichte Mährens und Schlesiens" (Brünn 1923, 1924).

Der Beginn jenes Buches gibt die Geschichte der Kunst, von den ersten zwölf Meistern an, und führt über Hans Sachs zu seinen Schülern und verwandten Nachdichtern, 86 an der Zahl. Markus Michko von Iglaw ist der letzte in dieser Reihe, in der ein Nürnberger Schuhmacher, Georg Hager, eine Mittag-, die Kurtz Affen-, die Verwirrte Oster- und die Kalte Pfingstweiss ersonnen hat, ausser der Starcken Greiffen-, der Spitzig Trinet Schuch- und der Wolklingenden Harpffenweiss sowie der Vberkurtzen Abendrötte.

Die Kunst lebte von ihren Jüngern. Die hatten Aufnahmegebühren zu entrichten, mussten Strafgelder bei Verfehlungen wider die Schulordnung bezahlen und legten bei den nicht öffentlichen Zusammenkünften, die alle vierzehn Tage an einem Sonntag nach der letzten Predigt durch eine oder zwei Stunden das Jahr hindurch stattfanden, 7 Pfenning in die Lade. Dabei wurde auch musiziert; zum Versingen stifteten Mitglieder Preise, Strümpfe, Kniebänder, Winterhandschuhe und ähnliche Gebrauchsgegenstände. Der Schulhalter verehrte zum Schulkleinod einen schönen Kranz und zierlichen Groschen, und musste sich für die Begleitung zur Schule und nach Hause gegen die Singer dankbar erzeigen mit einem Trunk. Spenden für die Vereinigung waren häufig und sollten in der Stadt Iglau bei den Meistersingern verbleiben. Eine Entlohnung von der Brüderschaft für seine Mühe bekam der verordnete Schreiber, der viermal im Jahre zu Quatemberzeiten, den Sonntag zuvor oder hernach, die Schulordnung öffentlich zu verlesen hatte und dafür jedesmal sieben Pfennige erhielt, und dem Verwahrer der Lade wurde zum neuen Jahre etwas zur Dankbarkeit verehrt, wobei einmal auch seiner Hausfrau mit Backwerk und Wein gedacht ward. Zu Michaelis sollte alljährlich ein anderer gefreiter Singer die Kasse übernehmen und ein zweiter den Schlüssel. Dabei fand die „Ratung" statt von dem vergangenen Jahre, was eingekommen und ausgegeben worden ist. Was in der Lade verblieb, wurde in das Kassebuch eingetragen. Dieses „Register Zum aufflegen" verzeichnete treulich auch die Einnahmen und die notwendig gewordenen Ausgaben. Am Tage Michalis, den 29. September 1613, beginnt in seiner Ziffernsprache das hohe, schmale Buch und schliesst am 31. Oktober 1621. Auf der Habenseite steht auch das Trankgelt für den Boten Gotsman, welcher den Iglauern die Schriften der Nürnberger Singer gebracht hatte.

Schon die Tabulatur von 1571 bestrafte Verstösse gegen die Regeln mit Silben. Den völligen oder teilweisen Gleichklang, z. B. also die grossen und heimlich Equivoca, busste sie mit vier, bezw. drei Silben, ein „Laster", wie das Mann, kostete drei Silben, einen Ton anders zu melodiren als er von altersher überkommen, hingegen zwei. Wer eine falsche Meinung vorbrachte, hatte versungen. Auch der Nürnberger Schulzedel, die Tabulatur, die Benedikt von Watt nach dem Exemplar von 1560 abschrieb, das Hans Sachs mit eigener Hand angelegt und der Nürnberger Meistersinger Hans Glöggler durch Beispiele erläutert hatte, auch sie liess denjenigen verlieren, der etwas vorbrachte, was der heiligen Schrift zuwider und verhängte sonst als Strafen Silben. Sie verpönte die blinden Meinungen, wenn weder Merker noch Zuhörer richtigen Verstand aus einer Sentenz fassen konnten, die halben Worte, bei denen der Kürze halber eine Silbe weg-

gelassen wurde, die Differenzen, welche das gleiche Wort am Ende eines zu Anfang des nächsten Reimes oder zweimal hintereinander in der nämlichen Zeile folgen liessen.

Es war ein kunstvoller Wortbau, den die Meistersinger in Iglau nach den Vorschriften einer umständlichen Versarchitektur in ihren Gedichten errichteten. Sorgfältig wogen sie das Masswerk der Silben ab, berechneten sie die Länge der Zeilenbalken, bis zur Höhe von sieben Stockwerken führten sie die Strophen auf. Nur einwandfreies Material durften die Baumeister verwenden, und strenge Regeln waren der Kitt, welcher das Ganze zusammenhielt. Aber wohnlich war das Gebäude keineswegs, und die Poesie bezog es nicht. Reimschmiede fanden hier ein Obdach, dessen Fundament die Gegenreformation vernichtete, und das der Krieg einriss. Anderswo überdauerte es diese Zeit, wurde allmählich zur verstaubten Kulisse, die schliesslich im neunzehnten Jahrhunderte in sich zusammenfiel. Iglau verliessen am 8. Dezember 1647 die Schweden, welche die Stadt 33 Monate besetzt gehabt. Rasch begann dort das Handwerk auf dem alten Boden wieder aufzubauen, den der Feind nach Gold und anderer Beute durchwühlt. Indessen der Meistergesang blieb tot. Gewiss war sein Untergang kein Verlust für die Dichtkunst. Doch mit ihm ging eine Schöpfung der „Hohen deutschen sprach“ unter. Sie aus den Trümmern, die im Archiv und Museum aufbewahrt werden, in grossen Umrissen herzustellen, ist bei den heutigen Angriffen auf das vielhundertjährige Deutschtum der Stadt wohl gerechtfertigt.

Die Lebenden

Heinrich Strobel (Erfurt)

MAX BUTTING

Seitdem die Entwicklung der modernen Musik aus der revolutionären Phase in die der Evolution eintrat, ist der Blick auch für Erscheinungen frei geworden, die beim unaufhörlichen Vorwärtsstreben nach neuen Ufern verdeckt blieben. Erscheinungen, die zwar nicht führende Träger der neuen Entwicklung sind, die aber darum nicht geringeren Anteil an ihr haben. Sie schaffen die Verbindung mit dem jüngst Vergangenen, sie lassen erst die innere Notwendigkeit erkennen, der jenes Neue entsprang. Max Butting ist eine solche Erscheinung unter den modernen Komponisten. Berliner von Geburt, aber an München gebunden, von München gehemmt gerade in der Zeit des eigenen Werdens, reicht er noch in die vorjüngste Generation hinein. Bei Klose, bei Courvoisier, bei Paul Prill wird er erzogen: es ist der Münchener Akademismus. Ein Erbe, das der viel jüngere Hindemith, der Urmusikant, ohne weiteres abwerfen konnte, um es später wieder zu erwerben, lastet auf ihm. Er ist — nach seinen eigenen Worten — den Alten zu modern, den Jungen nicht modern genug. Der zwanzigjährige Butting bewundert die Straussische Klanghypertrophie, aber zugleich weist ihn die eigene Natur auf die Kammermusik.

Länger als bei irgend einem der jungen Deutschen dauert bei ihm die Entwicklung. Er bleibt bis zum 4. Streichquartett op. 20 stilistisch im Rahmen der Münchener Tradition. Daneben gehen wohl (in der bis dahin geschriebenen Kammermusik) entscheidende Anregungen von Reger aus. Brahms, der mitten in der Gesamtkunstwerks-Psychose erstmals wieder energisch für die „absolute" Musik eintrat, klingt sogar nach, wenn im 3. Satz des A-Dur-Quartetts ein schlichtes Wiegenlied trioartig auftaucht. Eins ist von Anfang an bemerkenswert: die bewusste Umgehung aller sonatenhaften Formelemente. Das zeigt ganz deutlich schon der erste Satz des A-Dur-Quartetts op. 8. Im zweiten Quartett kündet sich bereits ein neuer Wille zu motivisch-organischem Aufbau, der ganz von selber zur allmählichen Herauslösung der linearen Melodiestimmen führen muss. Auch da wirkt das Erbe der Vergangenheit hemmend: die Melodik hat etwas nervös Erregtes, flutet eigentümlich asymmetrisch in ungelöster Spannung. Ständige Temposchwankungen, harte, unruhige Linien sind typisch. Wieder zeigt Reger einen Weg: das „unendliche Melos" erhält rhythmische Verstraffung. Der stetige, oft intensive Kampf, zwischen traditionellen, retardierenden und individuellen, vorwärts weisenden Elementen macht diese ersten Arbeiten interessant, zu denen u. a. auch eine „Trauermusik" für grosses Orchester und ein Cellokonzert zählt. Dieser Kampf spiegelt sich im bürgerlichen Dasein wider — Butting schwankt zwischen Psychiatrie und Musik.

Die in Klammern stehenden Ziffern beziehen sich auf die am Schlusse des Aufsatzes wiedergegebenen Notenbeispiele.

Einige Punkte dieser Entwicklungskurve, die in der 1. Sinfonie gipfelt, müssen hervorgehoben werden. Sie verdeutlichen den Verlauf. Da ist das Finale des a-moll Quartetts op. 16: erster Durchbruch des formalen Konstruktivismus, der für Buttings gesamtes Schaffen charakteristisch ist. Eine ständig wechselnde melodische und metrische Umdeutung der Themen soll formale Einheit geben, wobei auch von der Umkehrung in reichstem Masse Gebrauch gemacht wird. Das Finale von op. 16 fasst die gesamte Thematik des Quartetts zusammen, bildet sie unaufhörlich um. Der Wille, auf diese Weise zu einer neuen Lösung des Formproblems zu gelangen — Schönbergs Bestrebungen näherstehend, als es zunächst scheint — ist so stark, dass der musikalische Fluss aufgehalten, das Substanzielle der konstruktiven Organik geopfert wird. Stilistisch auffallend das Schwanken zwischen der gewollten, aber nicht erreichten freien Melodieführung und einer gelehrsamen Gefälligkeit. Das findet man auch noch im 3. Quartett (op. 18). Doch ist hier das Musikalische viel stärker. Es ordnet die konstruktiven Elemente in grosse Spannungslinien ein, die nun auch die Gesamtanlage bestimmen. Die alte viersätzige Quartettform genügt nicht mehr. Zwar bleibt die Folge Allegro — Scherzo — Adagio — Finale noch erkennbar. Aber sie ist durch die inneren Energien jener Spannungsabläufe eigenartig zur Zweisätzigkeit umgebogen. Stärker als in irgend einer anderen Arbeit dieser Periode, stärker auch als in dem viel mehr nach rückwärts weisenden, rhythmisch lahmen vierten Quartett tritt im op. 18 freie Kontrapunktik hervor. Besonders in den Eckteilen, während der unsicher gestaltete Scherzoteil wieder mehr zu der traditionellen Münchener Schreibweise neigt. Reger scheint auf dieses Stück im übrigen besonders stark gewirkt zu haben: die Harmonik bevorzugt die typisch Regerschen Häufungen von verminderten und Nebenseptakkorden.

Dennoch war mit op. 18 ein erstes Entwicklungsziel erreicht. Es kam nun einerseits darauf an, die neugewonnenen Formprinzipien über die harmonischen Bindungen hinaus durchzuführen, grössere Konzentration und Beweglichkeit der Anlage zu erreichen und andererseits die spätromantischen Erregungsmomente der Melodik auszuscheiden und das rein Konstruktive in den lebensvollen Ablauf einzubeziehen, kurz: eine individuelle und rhythmisch belebtere melodische Sprache zu finden, die den Stiltendenzen der Zeit entsprach. Diese zweite Kurve des künstlerischen Reifens führt zur Gewinnung eines persönlichen Stils, den die kleinen Stücke für Streichquartett op. 26 zum ersten Mal eindeutig ausprägen. Dazwischen liegen einige wichtige Kammermusiken. Den früheren Quartetten am nächsten stehend, noch durchaus harmonisch fundiert, aber nach Verselbständigung der Stimmen drängend, im ganzen wohl mehr geistvoll gedacht, als unmittelbar empfunden, das dreisätzige Streichquintett op. 24 für zwei Violinen, Bratsche, Cello und Kontrabass. Vieldeutige Umbildung des thematischen Materials verbindet sich jedoch im Schlusssatz mit einer Flüssigkeit der Erfindung, wie man sie beim frühen Butting nicht finden wird. Auch im ersten Satz meldet sich zwischen vielem unverbundenen Nebeneinander eine neue Straffheit. So, wenn (bei Ziffer 16 der Partitur) ein Fugato des zweiten Themas (1) in kräftigen Halben einsetzt und andere Thementeile kontrapunktieren oder wenn

später die Themen 1 und 2 immer härter gegeneinanderstreben und harmonische Umrisse durchbrechen (bemerkenswert, dass Thema 1 noch streng harmonisch eingeführt wird). Stellt man einen anderen Gedanken des ersten Satzes (3), der übrigens einen bestimmten Typ der Thematik des jungen Butting verkörpert (vgl. Beisp. 3a aus op. 18), neben diese Themen oder die romatisierenden Grundgedanken (4,5) des langsamen Satzes, mit denen sehr originell ein scherzoartiger Kontrapunkt verwoben wird, neben die konstruktiven Themen des Finale (6), so wird die schwankende stilistische Haltung auch dieses Stückes in engstem Rahmen ersichtlich.

Als das wichtigste Uebergangswerk bezeichnet Butting selber die 1. Sinfonie für Streichorchester mit 11 Bläsern op. 21. Sie ist (natürlich) Absage an die Klangkoloristik der Strauss-Mahler-Epoche, erster konsequent durchgeführter Versuch einer motivisch-kontrapunktischen Gestaltung am grösseren Apparat. Dass der Komponist in der Strauss-Mahler-Zeit gross geworden ist, beweist aber doch der beinahe skurrile Mittelteil des in freier ABA-Form angelegten ersten Satzes: stilistisch unklar wie op. 24, vom harmonisch eingehüllten Hauptthema (es-moll) zu einer sprunghaften, nervösen Motivzerpflückung aufsteigend, überraschend oft an Brahms-Regersche Gedanken anklingend, etwas dick auch im Satz. Die angestrebte kammermusikalische Behandlung des Orchesters gelingt erst im Finale. Der Bläsersatz lockert sich, die Themenumbildung ist beweglicher, einheitlicher. Die für spätere Werke charakteristische Verbindung von strenger Polyphonie und kontrapunktischem Motivspiel ist zum ersten Mal ganz gelungen. Das setzt gleich ganz anders ein, mit beiden Hauptgedanken zu gleicher Zeit: 7. (Höchst charakteristisch der Septensprung zu Beginn; er kehrt in späteren Werken wieder, op. 27).

Das Quintett op. 22 für Oboe, Klavier, Violine, Viola und Cello steht der Kammersinfonie am nächsten. Die frei übereinandergeschobenen Melodielinien mit ihrer erregten intervallischen Zackigkeit, Träger einer im einzelnen organischen, aber keineswegs immer klug disponierten Motivumformung, spalten harmonische Grenzen zuweilen auf. Ebenso wie in der Sinfonie herrscht die Tendenz zur Aufhellung linearer Häufung, zur deutlichen Umreissung des Spannungsverlaufs, zur schärferen rhythmischen Profilierung vor. Thematische Dualität ist nun endgültig aufgehoben. Drei knappe Sätze — der letzte hat einen ganz typisch Buttingschen Grundgedanken (8), während das Thema des ersten nochmal den rein konstruktiven Typus repräsentiert — sind durch eine Art Refrain verbunden. Aber die formale Ausgewogenheit des zunächst im Episodischen fesselnden Werkes fehlt dennoch.

Nochmals kommt ein wichtiger Anstoss von aussen: das Quintett op. 22 wird in Donaueschingen 1922 aufgeführt. Butting lernt die Gleichstrebenden kennen. Der Bruch mit einer zur leeren Formel gewordenen Tonalität wird vollzogen, der neue Stilwille wenigstens erahnt. Es mag zuweilen für Butting die Gefahr bestanden haben, sich ins Konstruktive zu verlieren. Da bringt Donaueschingen die Wendung. Das neue Lebensgefühl tönt ihm in mannigfaltigen Aeusserungen entgegen. Er erkennt, dass es um Gewinnung einer Zeitmusik geht. Niemals wird er seine Verbundenheit mit der Gefühlssphäre der Spätromantik

verleugnen können. Er soll und braucht es auch nicht. Aber er weiss nun den Weg, der weiter führt, hinein in die Zeit. Eigenste schöpferische Kräfte sind frei geworden.

Die Kammersinfonie op. 25 entsteht im darauf folgenden Sommer. Sie ist durch verschiedene Aufführungen in Deutschland bekannt geworden: letzte Etappe der Entwicklung. Die Anlage ähnelt dem op. 22, wieder ein mit höchster Freiheit ausgestattetes Rondo. Was früher sich als störend und überflüssig erwies, trockene Kontrapunkte, Weitschweifigkeiten, ist ausgeschieden, die Vielstimmigkeit in ein klares Klangbild proziziert. Eine neue Vitalität bricht durch. Man fühlt eine innere Festigung, auch in der verstrafften Thematik (siehe besonders Beispiel 9). Da zeigt sich der Donaueschinger Einfluss vielleicht am deutlichsten.

Motivische Umbildung gibt nach wie vor das Rückgart für die formale Ausgestaltung: die thematische Substanz durchdringt ein vom Tonalen völlig abgelöstes Melos in steigendem Masse. Aber wie nun diese mannigfaltig sich überschneidenden Linien von höchster Differenziertheit, wie dieses geistvoll-lebendige Motivspiel scheinbar mühelos sich zu fest umrissenen Komplexen zusammenfügt, wie das beinahe improvisierende Ineinandergleiten kleiner und kleinster Teile eine grosse Einheit ergibt: das ist das eigentlich Neue, Entscheidende an der Kammersinfonie. Es genügt, die formalen Umrisse der Grossform ABA_1 CA_1 BA anzugeben. (Partitur bei Fischer und Jagenberg, Köln).

A. Aufstellung des Hauptthemenkomplexes (Bassgang 8) und Durchführung, wobei 8a besonders hervortritt, Ueberleitung [14] bis [16] zu:

B. Scherzoartiger Zwischensatz, das schon gegen Ende von A (vor [13]) angedeutete Motiv 9 tritt heraus, dynamisches Hineinwachsen in die kurze Reprise [A_1 mit 8 und 9 ([23] bis [27]).

C. Langs. Teil mit neuem Thema, allmähliche Rückleitung unter Andeutung der Themen 8 und 9 bis [36] zu:

[A_1 Th. 8 im Bass bei [38], Abschluss (wie vor [25]) mit Th. 9.

B. Scherzofuge über Thema 9 („sehr schnell" nach [39] bis [48]), Rückleitung unter Andeutung des C.

[A. In freier Gestaltung, [51] Th. 8 verkürzt im Bass, [56] = [1], Abschluss mit Th. 9.

Die ganz im Individuellen aufgegangene, gereifte kompositorische Technik wird nun auf das Streichquartett übertragen: den grossen Entwicklungsbogen, der mit op. 21 beginnt, schliessen die Kleinen Stücke für Streichquartett op. 26 ab. Absolute Freiheit der melodischen Stimmen, völlige Ablösung von tonaler Bindung, strengste Konzentration des Gedanklichen: das findet man in diesen zehn Stücken, die Butting selber in mancher Hinsicht als „Erstes" anspricht. Nr. II (schnelle Achtel) ist typisch für diesen Stil, in dem feinstes Gefühl für das innere Gleichgewicht ein Spiel der Motive ordnet. Man achte, wie der Hauptgedanke (10) aus den vier einleitenden Takten, die seine Elemente vorausnehmen, herausspringt, wie der im imitierenden Einsatz der vier Stimmen erreichte erste Höhepunkt über die hervortretende Bratschenkantilene zum verbreiterten Ein-

tritt des Themas 10 (Takt 26, im Zeitmass) in den drei oberen Streichern hinüberschwingt und wie die Coda den Grundrhythmus der punktierten Triole abklingen lässt. Dieses Stück repräsentiert den Scherzotypus (ähnlich XI), gesteigertste Form des expressiven Typs ist I, IV, VII, Marschform mit unverkennbar Hindemithschem Einschlag haben III und VIII. Im Rahmen der kleinen Stücke, die bei Schönberg und Webern ans „Ende der Musik" führte, verwirklicht Butting seine formalen Prinzipien mit letzter Eindeutigkeit und Klarheit. Der Fülle der Form — improvisierendes Kaum-Gestaltwerden (Nr. IV), lockeres kontrapunktisches Gefüge (Nr. III, VI), imitierende Sätze (VIII) und strengste Fugierung (X) umspannend — entspricht der Reichtum an Inhalten. Die kleinen Stücke vertragen keine Schlagwort-Rubrizierung. Verschiedenste Stilelemente fliessen hier zusammen. Das Melos reicht von spätromantischen (V)[1]) und bis zu stilisierten Typen (VIII, X) einer „neuen Sachlichkeit". Aber alles ist eigene Gestalt geworden. Aus dieser in manchem vielleicht „unaktuellen", weil untänzerischen und unelementaren Musik klingt das Lebensgefühl der Gegenwart. Freilich einer Gegenwart, die das Positive auch der jüngsten Vergangenheit nicht leugnet.

Die stilistischen Prinzipien des op. 26 bestimmen alle folgenden Werke. Gewinnung eines eigenen Klavierstils macht noch Schwierigkeiten. Nach der akkordisch dicken Fantasie op. 28 gelingen die vier Stücke op. 31, in denen die Vorliebe für ganztonige Fortschreitungen als neues Merkmal auffällt. Wie wichtig op. 26 ist, erhellt aus einer Gegenüberstellung der Kammersinfonie mit dem ihr in der Grossform verwandten Bläserquintett op. 31, diesem ganz knappen, klaren, schwungvollen Werk. Es ist Buttings reifste Kammermusik bis jetzt, in der Lockerkeit des Satzes und in der scharfen Profilierung des Rhythmus den Quartettstücken vielleicht sogar überlegen.

Es musste reizen, die mit souveräner Freiheit geübte Kompositionstechnik nun auch an vokaler Musik zu erproben. Wieder kam von Donaueschingen die Anregung: Butting schreibt für 1925 drei a cappella Chöre (op. 27). Selbstverständlich ist, dass dieser „absolute" Musiker par excellence nur Texte von stärkstem und unmittelbarstem Gefühlsgehalt komponieren konnte. Er findet sie bei Stefan George. Die Themen, scharf deklamiert und rhythmisch prägnant, sind musikalische Symbole dieser Gehalte; aus ihnen bauen sich Gebilde von ebenso überzeugender Ausdrucksintensität wie innerer Logik auf. An die Menschenstimme werden dabei höchste Anforderungen gestellt, alle Möglichkeiten klanglicher Kombination ausgenutzt. Das erste Stück: ein gewaltiges Wachsen von der Vier- zur Achtstimmigkeit, zugleich aus der Achtel- in die Sechzehntelbewegung („dass du dich der Hülle befreist") drängend und zum Tenorsolo („wenn dein Geliebter dir raunt") abklingend, das mit dem Grundthema (11) auf den Beginn zurückgreift. Im zweiten Stück: Dreiteiligkeit, reichere Stilisierung der Wortsymbole in Motiven (12); den vorwiegend von punktierten Achtelrhythmen beherrschten Hauptteil füllen beinahe impressionistisch abgetönte

---

[1]) Die Regersche es-moll-Stelle in VI — Takt 7 ff — wirkt unorganisch auf der stilistischen Höhe des op. 26. Wie überhaupt Nr. VI noch als einziges nicht ganz einheitliches Stück unter den zehn auffällt.

Partien aus. Gegen die prachtvoll ausgefeilten und prachtvoll gerundeten I und II fällt das harmonisch besonders kühne III ab.

Im Duo für Violine und Klavier op. 32 gelangt Butting zu einer Zügigkeit der Linienführung, die einen neuen Schritt der Entwicklung anzukünden scheint. Das formale Prinzip der Motivumbildung wird vom Fluss des Musikalischen aufgesogen. Der Satz ist von äusserster Klarheit. Kaum geht er über Dreistimmigkeit hinaus. Das harmonische Bild hellt sich auf zur Ganztonigkeit, zur Polytonalität. Ein langsamer Teil schrumpft zur Episode zusammen, der Marschsatz Hindemithscher Provenienz erhält individuelle Formung — aber Hauptstücke sind der toccatenartige Einleitungssatz und das rhythmisch frohe Finale. Beide Stücke zeigen, wie viel Butting an den „Jüngsten" gelernt hat. Eine zweite Sinfonie (op. 29) ist inzwischen aufgeführt worden. Sie konnte jedoch nicht mehr eingesehen werden für diese Studie, deren Zweck es ist, nachdrücklichst auf den „zwischen den Generationen" schaffenden Butting hinzuweisen. Seine Kunst, ein jahrzehntelanges Ringen um eine neue, eigene, nicht dem 17. und 18. Jahrhundert entlehnte Form, wird heute aktuell, wo eben das Problem der Form alle schöpferischen Musiker der Zeit beschäftigt.

1

2

3

3a

4

5

6

7 a marcato Bl.Vl. Bassel. Fag. b Vo. Cb. espr.

8 a f ff

9 usw.

10 f sf sf

11 Breit in der Stil - le

ANMERKUNGEN

Peter Panòff ist der erste bulgarische Musikforscher, der sich von musikalischen Gesichtspunkten aus um das Volkslied seiner Heimat bemüht. Beziehungen liegen zum ungarischen Volkslied und zu den Arbeiten Béla Bartóks vor. Der Verfasser selbst verweist auf Bartóks „Volksmusik der Rumänen von Maramurez"; daneben ist Bartóks grosse Veröffentlichung „Das ungarische Volkslied" (Ungarische Bibliothek, herausgegeben von R. Gragger) zu nennen.

Gljeboffs Arbeit über russische Volksmusik findet in dem russischen Liederheft Heinrich Möllers aus der Sammlung „Das Lied der Völker" (Verlag B. Schott's Söhne) lebendige Ergänzung, in Georg Schünemanns Buch „Das Lied der deutschen Kolonisten in Russland" (Drei Masken Verlag; Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft) eine Parallele. Gljeboffs Hinweise auf byzantinische Musik lassen auf die grundlegenden Studien von Egon Wellesz verweisen (in Buchform: „Aufgaben und Probleme der orientalischen Kirchenmusik" und zahlreiche Aufsätze im Petersjahrbuch und in der Zeitschrift für Musikwissenschaft).

Eine Bibliographie der Werke Max Buttings ist auszugsweise in Einsteins Neuem Musiklexikon (Verlag M. Hesse) enthalten; nur das Duo für Violine und Klavier op. 32 ist dort noch nicht angegeben.

Umschau

GRENZWERTE

1.

Grenzwerte zu suchen liegt in der Gesetzmässigkeit einer Zeit, in deren Entwicklung alle Hemmungen ausgeschaltet scheinen, einer Zeit, die zu einem Ende durchstösst, hinter dem es nicht mehr Weiterentwicklung sondern nur noch Reaktionen gibt. Solche Grenzwerte beruhen auf der Ueberspitzung eines Prinzips und auf der konsequenten Durchführung einer künstlerischen Idee. Sie enden bisweilen in reiner Abstraktion, in blutloser Gedanklichkeit, bisweilen aber durchbrechen sie in Dadaismus und Parodie; es gibt aber auch solche, die erlöschen wie eine ausgebrannte Kerze.

Wie der Begriff Grenze hier gefasst werden soll, ist seine Bedeutung nicht relativ sondern absolut. In übertragenem Sinne waren alle grossen Pioniere der Entwicklung Träger von Grenzwerten, hat man bei Beethoven oder bei Wagner warnend prophezeit, dass das Ende aller Dinge gekommen sei. Aber erst in der Generation Schönbergs kann man auch für die Musik von absoluten Grenzwerten sprechen; der Begriff bedeutet hier nicht Wertung sondern klare Erkenntnis. Ein Bezirk ist durchschritten. Die Kühnsten tasten im Dunkel in einen neuen Raum vor. Was sie dort finden, ist schwer mit alten Massen zu messen; es ist bedingungslos anders geartet. Und was dahinter liegt, bleibt dem Auge noch verborgen. Ob es eine Sackgasse ist oder der Weg eines Jahrhunderts, ein harter schmaler Grenzstreifen oder ein weites fruchtbares Land, vermöchte niemand zu sagen. Solche Grenzwerte in unserer Musik sind: die Verbindung von Ton und Geräusch zu einer künstlerischen Einheit, die Spaltung des Halbtons in Vierteltöne und kleinere Tonwerte, die Farblichtmusik, Darstellung des Tonwerks auf mechanischem Wege.

Zwei Begegnungen der letzten Wochen sind der unmittelbare Anlass zu dieser Betrachtung: die Vorführung seiner Farblichtmusik, welche Alexander László auf seiner grossen Reise nach Berlin führte und die Darstellung und Diskussion mechanischer Musik, welche die allem Jungen aktiv zugewendete Novembergruppe hier veranstaltete.

Lászlós Farblichtmusik ist seit ihrem Erscheinen auf dem Kieler Tonkünstlerfest in allen Lagern besprochen worden, meist mit bedingungslos bejahender oder ablehnender Tendenz. Beides scheint einstweilen unfruchtbar; denn Bejahung bleibt subjektiv, eine Ablehnung aber wäre schon deshalb unberechtigt, weil die Versuche Lázslós Glied einer langen Entwicklung sind, an welcher schon Generationen gearbeitet haben. Farblichtmusik als Problem soll hier nicht herausgelöst werden. Die Möglichkeiten, ein musikalisches Kräftespiel durch parallele Vorgänge wechselnder Farben zu begleiten, liegen auf der Hand. Eine wesentliche Voraussetzung bleibt die Frage nach den inneren Wurzeln. Sie müssen Musik und Farbe in einem höheren Raum zusammenfassen. Beide Erscheinungen müssen aus einer gemeinsamen Idee herauswachsen. Wenn man Lászlós Programm sieht und in seinen „Präludien" Ueberschriften wie: „Grau: expressionistische Balkengruppen" oder „Kresz (Orange): Farbmosaik mit kreisenden Spiralen" findet, so glaubt man, diese Idee vor sich zu haben; die Phantasie versucht unwillkürlich ihre Verwirklichung vorwegzunehmen. Der Eindruck aber bleibt widerspruchsvoll und ungeklärt. László steht, wie er in seinen sympatischen Einführungsworten betont, am Anfang. Das ist in seinen Lösungen auch noch stark spürbar. Die Substanz seiner Musik ist der Farbe geöffnet, ihre Haltung ist wesentlich impressionistisch. Eine passive Basis für Farblichtergänzung ist gegeben. Es entsteht die schwierige und wesentliche Frage, wie weit eine Musik nicht nur geeignet sein muss, um sich mit

Farben verbinden zu lassen, sondern aktiv, schöpferisch zum Farblicht drängen muss. Diese Frage soll hier nur gestellt werden. Ein zweiter Gesichtspunkt ist der Entwicklungsvorgang des Farbbilds selbst. Hier handelt es sich doch zunächst darum, die Ordnung der Farben vom Raum in die Zeit zu projizieren und zu fliessendem Wachstum zu steigern. Erst wenn dieses Problem gelöst ist, kann die Frage nach einer gesetzmässigen Verbindung mit der Musik gestellt werden. Die im vorigen Jahre von der „Novembergruppe" veranstalteten Vorführungen absoluter Filme zeigten einen kleinen Kreis junger Künstler in der Durcharbeitung dieses Komplexes begriffen. Auch damals taucht schon (bei Hirschfeld) die Verbindung mit der Musik auf, welche zu ähnlichen Lösungen gelangte, wie László.

Von seinen Voraussetzungen aus scheint es möglich, die Stimmungswerte eines Präludiums im Farbenspiel einzufangen. Doch verhindert der statische Charakter seiner Lösungen einstweilen noch, dass Farbe und Ton zur Bezeichnung und Umspannung eines Formvorgangs verschmelzen, dass das Entwicklungsbild der Farben sich zu einem solchen Grade der Sichtbarkeit und inneren Dynamik verdichtet, dass es aus der Region des Spielerischen heraus zur Spannung vorstösst. Von diesem Gesichtspunkt aus gab die Sonatine geringe Hoffnung. Diese Einschränkungen hindern nicht, dem Mut und der Konsequenz freudig zuzustimmen, mit denen hier ein Neuland gebaut wird.[1])

2.

Wenn sich unser Blick nun auf das zweite Grenzgebiet der Mechanischen Musik richtet, so entsteht die Frage, an welche Stelle der Entwicklung alle diese Versuche anknüpfen. Lászlós Musik war als impressionistisch bezeichnet worden. Das ist kein Zufall. Die Haltung einer solchen Musik muss an die Stelle anknüpfen, welche der reinen Farbe am tiefsten verbunden war. Gerade hier hat László in Skrjabin einen genialen Vorläufer. Aehnlich steht es mit der Vierteltonmusik. Die Haltung dieser beiden Entwicklungslagen ist destruktiv. Sie sind Teile eines grossen Auflösungs- und Zersetzungsprozesses und dadurch schon aus dem Brennpunkt unserer Tage abgerückt, trotz aller Kühnheit und Fortschrittlichkeit der Gesinnung bereits verdrängt. Vielleicht kommt ihre Stunde einmal wieder.

Die mechanische Musik knüpft an eine andere Stelle der Entwicklung an. Mechanisch ist in der gesamten Kunst unserer Zeit eine Ueberspitzung konstruktivistischer Haltung. Wie in der Malerei, so gibt es auch in der Musik eine Stelle, wo das Uebermass konstruktiver Wesentlichkeit alles individuelle Leben erstickt und dadurch den Menschen aus der Wiedergabe auszuschalten vermag. „Mechanische Musik" (interpretiert der künstlerische Leiter des Abends der „Novembergruppe", H. H. Stuckenschmidt) „entsteht aus dem Wunsche, durch Umgehung des Interpreten und seiner begrenzten Kraft zu neuen kompositorischen Möglichkeiten zu gelangen". Gezeigt wurde dann die Musik, welche auf Anregung Hindemiths für das vorjährige Musikfest in Donaueschingen geschaffen worden war: Klavierwerke von Hindemith, Ernst Toch und Gerhard Münch.

Auch hier umschreibt das Experiment einen Problemkreis, welcher an wesentlichste Fragen unseres Schaffens heranführt. Es wird zunächst die äussere Bindung an die Maschine als Notwendigkeit erkennbar: die Struktur einer Musik, welche in dem Zeit-

---

[1]) László hat eine eingehende Theorie seiner Arbeit in dem Buche „Die Farblichtmusik", Breitkopf & Härtel 1925, gegeben.

mass, in dem sie gedacht ist, oder durch die Fülle der gleichzeitig erklingenden Töne von Menschenhänden nicht mehr dargestellt werden kann. Diese Lage bezeichnete ungefähr die neue Fassung des „Jongleur" von Toch. Eine Diskussion mit der Frage der inneren Notwendigkeit wurde sowohl in den Vorführungen wie auch in den theoretischen Erörterungen zunächst umgangen. Hindemith ist der einzige, der sie in seiner Toccata schöpferisch aufwirft.

Es handelt sich wohl darum, das auf dem Wege unserer Entwicklung eine Musik liegt, deren Bindungen und deren Gesetzmässigkeit zu völliger Objektivität erstarrten, die nicht äusserlich, sondern auch innerlich mit der exakten Gesetzmässigkeit einer Spieluhr abläuft, deren Wiedergabe kein zögerndes Verweilen und kein subjektives Drängen mehr kennt (was ja beides auch mechanisch darstellbar wäre). Zahlreiche Vorzeichen unserer Entwicklung liegen in dieser Richtung. Die Stelle, an der übersteigerte Objektivation der elementaren Vorgänge alles eigene Leben und jede individuelle Aeusserung des Schaffenden verdrängt, ist die innere Anknüpfung für eine mechanische Uebertragung. Dann erst erscheint die Begrenzung der Darstellungsfähigkeit als weitere treibende Kraft. Beides aber verhält sich zu einander wie das Innen zum Aussen. Grenzwerte sind auch dies. Aber sie sind nicht gegen unsere Zeit aufgerichtet sondern liegen tief in ihr verwurzelt.

Hans Mersmann (Berlin)

GEDANKEN ÜBER NEUE MUSIK

BEOBACHTUNGEN AUS PARIS

Die Zeit der Gärung, die Zeit des Umschwungs, der musikalischen Revolution ist so nahe — es sind ja erst 15—20 Jahre vergangen — dass man heute noch gar nichts über ihren Wert, ihre Tragweite und ihre Wichtigkeit sagen kann. Wir können uns zur Erkenntnis dieser neuen Werte nur dadurch verhelfen, dass wir die Ergebnisse dieser beiden Jahrzehnte zusammenfassen und durch eine Analyse den festen und gesunden Boden, auf dem die junge Musik steht, erkennen und deuten.

Was für eine Stellung soll die Musik heute einnehmen? Unsere Zeit enthält solch eine Mannigfaltigkeit von Kunstäusserungen — teilweise sind diese Aeusserungen verschieden, ja oft gegensätzlich zueinander — dass eine objektive, synthetische Kritik genötigt ist subjektiv, und deshalb einseitig, parteifreundlich oder feindlich zu werden. An sich aber leben in diesen Gegensätzen neue Werte, und sie zu erkennen ist unsere Pflicht. Aber dieses Erkennen wird dadurch erschwert, dass wir in einer so grossen Verwirrung leben und beinahe alle unsere alten Masse zum Ermessen der lebendigen Werte nicht mehr taugen, und neue Masse noch gar nicht vorhanden sind, da trotzdem vor unseren Augen das Gute und Schlechte tatsächlich Werte enthält?

Dadurch entstehen natürlich traurige Missverständnisse. Man stellt etwa in Deutschland Reger (wie hier César Franck) neben Bach, oder man wirft Strawinsky mit Ravel, Schönberg und Szimanowsky auf einen Haufen und gibt diesem Haufen den Namen „moderne Musik". Wie können wir das ändern, wir, die beinahe alles plötzlich verloren haben und ganz von neuem anfangen mussten? Und ist die Kritik nicht ebenso verworren wie der einzelne Mensch des intellektuellen Publikums? Gibt es nicht viele Kritiker, die alles aufnehmen und dabei doch an den wahren Werten der einzelnen Werke vorbeigehen? Das einzige, woraus heutzutage ein wahrheitsgemässes Urteil entstehen

kann, ist unsere künstlerische Intuition und unser Geschmack, — aber wie oft fehlt es bei den besten von uns an beidem?

Und so — verworren und unbeholfen, die Gefahr dieser Einstellung übersehend, verfallen wir entweder unbegründetem Pessimismus oder überschätzen durch zu grossen Optimismus die neu enstehenden Werte. An sich ist aber keines von beiden richtig und nur durch ein Summieren der Resultate dieser zwanzig Jahre, nur durch eine geschichtliche — ich möchte beinahe sagen faktische — Betrachtung des Vorgekommenen können wir uns eine sichere Basis zum neuen Kunstverständnis schaffen.

Was ist aber während dieser Zeit vorgekommen und was wurde erreicht? Es ist hier natürlich kein Platz für eine eingehende Behandlung dieses Themas. An sich muss jeder Einzelne den Weg der Summierung und geschichtlichen Betrachtung gehen, nur auf diese Weise kann er ein ernstes Verhältnis zur neuen Musik gewinnen. Hier will ich aber nur einige schwerwiegende innere Veränderungen und Neugestaltungen der Musik angeben und die Wege zeigen, auf denen sie sich befindet.

Als im Jahre 1912 Strawinsky sein „Sacre du Printemps" hier mit Skandal und Lärm durchsetzte, verstanden nur ganz wenige, dass der eigentliche Wert dieses Werkes, das Neue an ihm — nicht die Ursprünglichkeit des Geistes, nicht die grandiose musikalische Schönheit und das Wagnis war, sondern ihr tastendes Suchen nach Elementen, und in diesem genialen Einzelfall n e u e n Elementen der Musik. Wenige dachten daran, dass dieses Werk für uns einen Wendepunkt bedeute, von dem aus die Befreiung der Musik beginnen würde. Befreiung im technischen wie auch im inhaltlichen Sinne.

Die Musik, die damals so vielen aussermusikalischen Elementen untergeordnet war, sollte wieder reine Musik werden, — jene absolute Welt, in welcher sich die Ereignisse und Gestaltungen nach eigenen vollkommenen Gesetzen abspielen. Der Klang sollte befreit werden von jeglicher Farbe, von jeder unnötigen Differenzierung, das Orchester sollte aus dem einzelnen Instrument heraus behandelt werden, wobei der individuelle Farbwert jedes Instrumentes ausgeprägt werden sollte. Die Stimmführung sollte wieder eine lineare Logik gewinnen. Es sollten wieder präzise und gebändigte Rhythmik und Melodie entstehen. Das Prinzip der romantisch-ekstatischen Dynamik, in der die dynamischen Effekte meist nur durch Zusatz von Instrumenten oder durch Verdopplungen und Vergrösserungen der Zusammenklänge erzielt wurden, sollte verworfen werden, um die Dynamik aus dem logischen Aufbau der Stimmführungen und aus der Beschleunigung oder der Fortdauer einer rhythmischen Bewegung (teilweise beeinflusst durch den damals neu entdeckten Negertanz) zu gewinnen. Die Musik musste sich wieder finden, musste befreit werden von alledem was N i c h t m u s i k ist, und was ja noch am Anfang dieses Jahrhunderts die Musik beherrschte, und gebunden hielt.

Vorkämpfer auf diesem Wege war ganz unbewusst Gabriel Fauré, der als erster wieder zur klassischen Form zurückgriff, wieder das Prinzip der langen — linearen Melodie erneuerte und eine ausgesprochene Neubehandlung der Rhythmik einführte. Natürlich litt Fauré noch sehr an alten Ueberlieferungen und schlechten Gewohnheiten, die aus der Brahms-Reger-Saint-Saens-Zeit stammend, oft den natürlichen Fluss seiner Musik trübten. Die eigentlichen Schöpfer der neuen Welt waren Strawinsky, dessen Name unbedingt mit Paris verwachsen ist, und dann der weniger begabte, aber viel bewusstere Ideologe dieser Bewegung Eric Satie. Erst viel später entstand aus Strawinsky, Satie und aus dem Buch „Le Coq et l'Arlequin" von Jean Cocteau, die Gruppe der „Six" oder „l'Avant-garde" genannt, die schon auf gebahnten Wegen ihre Kunst ausleben durfte. Das Missverständnis, das man sogar hier noch oft begeht, Ravel an diese Bewegung an-

zuknüpfen, soll aufhören. Ravel ist eine durch klassische Gebundenheit hindurchgegangene Erneuerung Debussy's (auch Roussel und manche andere gehören einer schon vergangenen Zeit an).

Man fing damit an, sich auf eine ganz natürliche Weise in strengen Formen, in würziger und neuer Technik zu ergehen. Klang wurde bloss Klang — keine Farbe, keine Gefühlsverkörperung. Das Orchester diente dem Komponisten nicht mehr als Instrument zur Aeusserung nichtmusikalischer, bezw. literarischer Gedanken, sondern es wurde zu einer Zusammenstellung einzelner Klangträger, die jeder ihren individuellen Ausdrucks- und Farbwert haben. Aus diesen beiden Prinzipien entstand die Vorliebe für kleine Holzbläser-Orchester, überhaupt die Vorliebe für seltene Zusammenstellungen von Instrumenten, die ja ganz neue Klangmischungen ergeben. Die Form wurde ein wohlgeordnetes, mathematisch geregeltes, trockenes und doch natürliches Gebäude aus Klängen, — Klängen, die in ihren eigenen Gesetzen lebend, sich um- und neugestalten, auf- und vergehen und durch eine rein musikalische Logik zu einem ganzen gebunden werden. Alle Rahmen eines tonalen Systems wurden zerschlagen, denn das war Bedingung und Notwendigkeit zur endlichsten klassischen Freiheit. Erst im Jahre 1924 sah man wieder die Musik zu einer Art kadenzialer Tonalität kommen, die an sich eine ganz neue musikalische Errungenschaft unserer Tage ist. Was die Form anbetrifft, so wandte man sich natürlicher Weise der Tanzform zu. Sie war auch damals die geeignetste Form zum Ausdruck neuer Gedanken, denn der Tanz bedingt eine klassische, präzise, im Gegensatz zur romantisch verschwommenen, fortdauernden Rhythmik, eine durchgehende lineare Dynamik und eine klare ausgeprägte Melodie. Alles dies sind elementare Werte, und man musste ja wieder elementar werden nach all dem Wissen und virtuosenhaften Können des 19. Jahrhunderts. Statt des Tristan wollte man einen guten Tanz oder einen guten Strassenschlager hören. Deshalb ging man von der langen einsätzigen Sonate der Spätromantik und von den Variationen über ein älteres Thema zu der dreisätzigen Sonatine und der Tanzsuite über. Technisch behandelte man alles — Stimmführung, Melodie und Rhythmik — auf eine neue, nie dagewesene Weise. Die Möglichkeiten jedes Instruments wurden im Vergleich zu früher ganz anders angewendet, dadurch entstand oft eine vollkommene Verwandlung des Instruments. Seine mechanische adifferenzielle Eigenschaft wurde ausgewertet. Es entstand sogar der Gedanke einer musikalischen Mechanik (Picabia). Vom Prinzip der Höchstdifferenzierung des Klanges und der Klangzwischenstufen ging man (hier in Frankreich) zu einer neuen adifferenziellen Diatonik über. Von diesem Standpunkt aus gesehen liegt das Vierteltonsystem abseits von der neuen Musik und kann eigentlich nur als Hilfsmittel gebraucht werden („Noces" von Strawinsky).

So entstand die Befreiung der Musik. Noch vor zehn Jahren wagten nur wenige zu hoffen, was jetzt Tatsache geworden ist. Aber an sich ist ja jede grosse Freiheit eine Gefahr. Hauptsächlich hier in Paris, wo das Kunstschaffen von der Mode immer irgendwie beeinflusst wird. Bei einem Teil der musikalischen Jugend fehlt es an Ernst, (Auric und Poulenc), die Leichtigkeit, die Freiheit wird zur Leichtfertigkeit und Oberflächlichkeit. Da naht die Gefahr des Dilettantismus. Hier in Frankreich, wo man sehr zum Witz (esprit) neigt, geht man leider zu oft von der Sentimentalität aus Gegensätzlichkeit zur Ironie oder unbegrenzten Lustigkeit (bouffencrie) über. Letztere hat auch ihre guten Seiten, — wir brauchen uns nur an die frühen Ballette der „Six" bei Diaghileff zu erinnern. Das ist aber auch das Unterscheidende zwischen moderner französischer und deutscher Musik. „L'Élégance profonde ce Qu'est le classicisme" (Cocteau) verliert hier oft seine „profondeur" (Tiefe) und wird zur „élégance ironique". Jedes grosse Werk kann an sich natürlich zur Mode werden aber nicht nur Mode sein. Es muss einen be-

ständigen Wert in sich tragen. Jede Freiheit soll von Werten gefüllt sein. Unsere klassische Freiheit soll wieder ernst werden. Ernst sein bedeutet in der Musik nicht etwa wieder eine Rückkehr, ein Wiederaufleben von Debussy, von der schwülen Atmosphäre Parsifal oder der tiefsinnig formlosen Doppelfuge von Reger, sondern ernst sein bedeutet: ewige Werte schaffen, ganz gleich ob sie lustig oder traurig erscheinen — nur müssen sie neu sein. Dieses alles gilt für Frankreich und ist die französische Gefahr, für Deutschland würde wahrscheinlich das Entgegengesetzte gelten, denn in Deutschland leidet man an zuviel Ernst.

Was haben wir also in diesen vergangenen Jahren erreicht? Wir haben die Musik, das Melos wieder aus dem Haufen von alten Ueberlieferungen, von „Orientalischen Phantasien" und von „Lune descend sur le temple qui fut" auferstehen sehen. Wir haben gesehen, wie die befreite, die entkleidete, die „Nur-Musik" sich tastend in neue Gewänder von kleinen kalten und trockenen Formen hineindrängte und wie ein paar tapfere und begabte Menschen neue „reine Wege" bahnten.

Was kommt jetzt? Die Aussichten sind klar und deutlich. Wir brauchen um das Schicksal der Musik keine Angst zu haben. Wir wissen, dass die Musik gerettet ist, obwohl man natürlich nichts mit Sicherheit prophezeien kann. Ein neues Genie kann kommen und alles in andere Wege leiten, sehr wahrscheinlich ist aber, dass das, was wir absolute Musik nennen, sich in grössere Formen hineindrängen wird. Wir brauchen ja ein Wiederaufleben der grossen Formen und deshalb glaube ich, dass die Kantate und die Oper unsere nächste Zukunft sein werden. Es wurden ja schon auf diesem Wege Versuche gemacht (Honegger) und diese Versuche waren an sich wertvoll und erregten grosses Aufsehen. Eins ist aber sicher: der Pessimismus muss absterben, denn wir besitzen eine neue Musik, wir besitzen neue und gesunde Werte.

Nicolas Nabokoff (Paris).

MUSIKLITERATUR

1. MUSIKGESCHICHTLICHES

Wenn eine Gesamtgeschichte der Musik von einem Historiker geschrieben wird, so muss sie aus unserer Lage geschichtlicher Erkenntnis heraus Stückwerk bleiben. Verantwortlichkeit, ungleichmässige Durchdringung der Epochen, das Gewicht der eigenen Erkenntnisse belasten, hindern an einer Zusammenfassung und verschieben die Gewichtslage der einzelnen Teile.

Diese Gedanken drängen sich auf, wenn man fragt, aus welchen Gründen die von Rudolf Malsch kürzlich im Verlag von Vieweg (Berlin-Lichterfelde) veröffentlichte „Geschichte der deutschen Musiker, ihrer Formen, ihres Stils und ihrer Stellung im deutschen Geistes- und Kulturleben" im allgemeinen so ausgezeichnet werden konnte. Das Buch ist aus der Schularbeit herausgewachsen, für die praktische Arbeit gedacht. Diese Perspektive, welche sich selbst an keiner Stelle hervordrängt, gibt dem Buche eine erfreuliche Frische und Konzentration. Ueberall tritt die Anschauung in den Vordergrund, alles Gedankliche ist vermieden, dafür sind die Zusammenhänge mit Geschichte, Kultur und Geistesleben stark wesentlich herausgearbeitet. Notenbeispiele sind ebenso wie die Bildillustrationen besonders gut ausgewählt und rücken Zusammenhänge ans Licht, wie etwa bei Beethoven den zwischen Skizze und Kunstwerk oder in der Gregorianik

die Entstehung der Sequenz aus der Jubilation, welche sonst bei einer zusammenfassenden Behandlung des Stoffes meist verborgen bleiben. Malsch hat keinen wissenschaftlichen Ergeiz bei diesem Buch und will keine Forschungen geben. Er hat viel, sehr viel gelesen; aber sein Buch ist weit mehr als eine Kompilation. Es ist in ihm eine Kraft der Zusammenfassung, ein Sinn für das Wesentliche und ein Blick für die grossen Zusammenhänge, welche seine deutsche Musikgeschichte an eine besondere Stelle rücken. Ich möchte dieses Buch für alle Selbstsuchenden: Schüler, Studierende und Dilettanten als die beste zusammenfassende Musikgeschichte bezeichnen und wünschen, dass dem Verfasser aus diesem Buche Kraft und Mut zu einer Bindung des Gesamtstoffes erwüchsen.

In der schnell bekanntgewordenen „Jedermanns Bücherei" (Ferdinand Hirt in Breslau), deren musikalische Veröffentlichungen durch ihre ausgezeichnete Haltung besondere Beachtung verdienen, schreibt Hans Schnoor über die Musik der germanischen Völker im 19. und 20. Jahrhundert. Es ist hier der Versuch gemacht, die deutsche Musikgeschichte seit Beethoven von einer höheren Warte aus zu sehen, als dies bei den wenigen bisher vorliegenden Versuchen der Fall war. Neben einem stilgeschichtlichen Ueberblick werden die geistigen Grundlagen und die soziologische Struktur des Jahrhunderts, die ersteren auf breiter Basis, dargestellt. Diese Perspektive gibt dem Buche Schnoors vor allem ein eigenes Gesicht; was sonst in ein paar Einleitungsseiten zusammengedrängt wurde, gewinnt hier einmal wirklich die Bedeutung, welche ihm zukommt. In diesem Zusammenhang erscheint das erste Kapitel, welches der Verfasser „Idee und Gestalt" nennt, als der stärkste Teil des Buches; vor allem dadurch, dass er von der geistigen Haltung des Jahrhunderts aus niemals die Musik aus dem Auge verliert, sondern immer wieder zur Anwendung gelangt. So wird ein Blickpunkt etwa für die Gestalt Webers gewonnen, der in vieler Hinsicht als neu bezeichnet werden muss. Auch der zweite Teil des Buches, der die „Klassisch-romantischen Stilkreise" umschreibt, ist durch starke Eigenwilligkeit der Schau ausgezeichnet. Sein Schwerpunkt liegt in dem klar herausgearbeiteten und aus der Tiefe der Begriffe geschöpften Gegensatz der beiden Stile. In der Behandlung der späteren Zeit wird das Buch schwächer, wie überhaupt sein Titel ein wenig irreführend ist; weniger die Musik als ihre Wurzeln sind sein Gegenstand; sein Schwerpunkt liegt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, für eine Erkenntnis unserer Zeit kommt es nicht in Betracht.

Durch ihren Titel stellen sich zwei neuere Bände der „Deutschen Musikbücherei" (Gustav Bosse, Regensburg) in diesen Zusammenhang: „Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler" von Arthur Seidl. Sie umfassen allerdings nur eine Sammlung von Zeitungsaufsätzen und Besprechungen, deren Wert für Ort und Zeit ihres Entstehens nicht verkannt werden soll, deren Zusammenfassung in einer „Deutschen Musikbücherei" aber völlig ungerechtfertigt erscheint.

2. MUSIKTHEORIE UND MUSIKERZIEHUNG

Ob auch dies im Wesen unserer Zeit liegt, dass so viele Bücher entstehen, welche als eigenwillige, ringende Auseinandersetzungen einer Persönlichkeit erscheinen? Bücher, welche nicht Gesetze aufstellen und klären, ja, welche eher verwirren könnten, wenn nicht gerade in ihnen stärkste anregende Kräfte enthalten wären. Früher war dieser Kampf mit der Entwicklung weniger brennend, vielleicht wurde er auch früher mehr nachschaffend oder schaffend als schreibend ausgetragen, jetzt wird er zum Buch. Ein solches

Buch ist Walter Harburgers „Form und Ausdrucksmittel in der Musik“, welches der Verlag J. Engelhorns Nachfolger, Stuttgart, in der Reihe seiner „Musikalischen Volksbücher“ veröffentlicht. Wer von Harburger nur die „Metalogik“ kannte, mochte wohl nach dieser Höhe der Abstraktion nur zögernd an ein weiteres Buch des Verfassers herangehen. Um so angenehmer wird er enttäuscht: er findet einen weiten und offenen Blick für die Dinge, findet die Liebe des Suchenden, der auch das umspannen möchte, was ihm nicht schon durch sich selbst nahesteht. Es ist ein ungeheurer Ernst in diesem Buch, eine (keineswegs pathetisch ausgesprochene sondern nur zwischen den Zeilen spürbare) Ergriffenheit, die sich auch auf den Lesenden überträgt. Es sind auch feine Beobachtungen in ihm, die als Konsequenz scharfer Durchdringung erscheinen. Dann aber auch sind Umwege da, die man nur wohl mit sehr viel Liebe mit dem Verfasser gehen kann, manches, das lediglich aus dem Bedürfnis persönlicher Klärung entstanden ist und nicht so durchgestaltet und verallgemeinert wurde, das es interessiert. Vieles auch, was man im einzelnen ablehnen könnte, wie die allzu starke, weit über das Mass morphologischer Betrachtung hinausgehende Heranziehung biologischer Gesichtspunkte. Und dennoch: was gerade hierbei herauskommt, das Begreifen der Musik als „lebende Substanz“ ist wertvoll. So abseitig und eigenwillig wie die Gedanklichkeit ist auch die Gliederung des Buches, das keine Zusammenschau der Formen und Ausdrucksmittel gibt sondern Wesentliches zu eigenen, neuen Zusammenhängen fügt. Auch dies ein Buch, das man hinnehmen muss und mit dem man kaum rechten kann und für das man doch um seines Ethos willen danken möchte.

Unter dem Gesichtspunkt der Formenlehre muss eine Sammlung kurz genannt werden, welche ein Ulmer Seminardirektor Hermann Bäuerle unter dem Titel „Musikseminar“ im Verlag von Karl Grüninger, Stuttgart, erscheinen lässt, Aus dieser Sammlung liegen zwei Hefte: „Formenlehre“ und „Chordirektion“ vor. Der Inhalt dieser Hefte zeigt in überspitzter Formulierung den Tiefstand unseres musiktheoretischen Unterricht. An Stelle einer Besprechung genügt das Zitat eines Absatzes aus der ersten Seite der Formenlehre:

> Hat das Tonstück (Klavierstück oder Lied) nur einen Satz (8 Takte), so liegt einteilige Liedform vor, auch einfache oder kleine Periode genannt, als Teil einer grösseren Periode. Durch Anfügung eines weiteren Satzes entsteht die zweiteilige Liedform oder Doppelperiode ($2 \times 8 = 16$ Takte). Die dreiteilige Liedform oder dreifache Periode füllt $3 \times 8 = 24$ Takte.

Abwehr ist auch der Gesichtspunkt, unter dem das neuerlich erschienene „Konzertbuch“ von Paul Schwers und Martin Friedland (Muthsche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart) hier betrachtet werden muss. Es ist eine Erneuerung des „Führers durch den Konzertsaal“ und umfasst die meisten im Konzert auftauchenden Orchesterwerke von Bach bis in die Gegenwart. Das Buch wendet sich, wie es im Vorwort betont, an den Musikfreund, den es auf die Aufführung des Kunstwerks vorbereiten will. Das ist eine Aufgabe, deren Dringlichkeit gar nicht überschätzt werden kann. Der Weg, von dem aus Schwers und Friedland an die Kunstwerke herangehen, ist nun freilich ein höchst gefährlicher. Nicht nur, dass der ganze Apparat der poetisierenden, stimmungmachenden Bilder erscheint, gegen welche die Fachästhetik doch nun immerhin seit zwanzig Jahren (Kretzschmar) zu Felde gezogen ist, aber Bilder können ja auch wesentlich und anregend sein. Hier wird mit einer Oberflächlichkeit über die Inhalte des Kunstwerks hinweggeredet, welche ähnliche Bücher doch wohl weit in Schatten stellt. Um nur ein Beispiel zu geben, wie man es auf jeder Seite finden kann, gebe ich wieder, was der Leser, der eine Einführung in die Jupitersymphonie Mozarts sucht, über die beiden ersten Sätze dieses Werkes erfährt,

nachdem er sich durch einen Einleitungsabsatz („olympische Klarheit" — „Sphäre leuchtenden Sonnenglanzes" usw.) hindurchgelesen hat:

> Der erste Satz spricht von sicherem, stolzen, freudigem Selbstbewusstsein, dem das Seitenthema den Ausdruck eines sinnigen Gemütes, einer friedlichen Beschaulichkeit beizumischen scheint. Erst gegen den Schluss hin treten im Fortissimo des Orchesters energische, mit Mollklängen einsetzende Akzente hervor. Mit einer freundlich-beweglichen, geschmeidigen Koda schliesst der Satz. Das Andante cantabile kündigt Frieden und Seelenruhe.

Die Gefahr dieses Buches ist um so grösser, als es in seiner populären Haltung von jedem mühelos gelesen werden kann und das unselige Missverständnis verstärken hilft, dass derartige „Einführungen" eine Brücke zum Kunstwerk schüfen.

Mittelbar in den Zusammenhang der Musikerziehung gehört das Buch Hilmar Höckners „Die Musik in der deutschen Jugendbewegung", das der Georg Kallmeyer Verlag eben herausbringt. Die Geschichte einer Bewegung zu schreiben, die nicht mehr als zwei Jahrzehnte umfasst, erscheint zunächst als ein Wagnis. Es ist aber in jeder Weise gelungen. Die Notwendigkeit des Buches liegt klar; es steht lebendig in unserer Zeit. Gerade jetzt, wo eine grosse Zahl bisher Aussenstehender an die Musikarbeit der Jugendbewegung herankommt, wird die Frage nach der Entwicklung wesentlich. Es gelingt Höckner, die Erscheinungen zu ordnen; schon jetzt stellt sich eine Perspektive ein, deren Verbindlichkeit feststeht. Die Quellen sprechen lebendig. Abstand wird deutlich, wenn im ersten Teil des Buches Hans Breuer, aber auch schon wenn Halm spricht. So ist das Hauptinteresse zunächst natürlich ein stoffliches. Gerade deswegen möchte ich darauf hinweisen, dass hier exakteste wissenschaftliche Quellenarbeit und historische Darstellung geleistet wurde. Nicht der Stoff spricht zu uns, obwohl es manchmal so scheint, sondern hinter ihm steht die Hand des Verfassers, welche diesen Stoff in ausgezeichneter Weise bindet und beherrscht.

Georg Kallmeyer hat die Arbeit des letzten Jahres in einem Verlagsbuch zusammengefasst, dessen Umfang und Anlage die geistige und musikalische Macht erkennen lässt, welche die Arbeit der Jugendbewegung heute schon bildet. Ihre Zeitschrift „Die Musikantengilde" hat dabei einen Ausbau erfahren, dessen hier noch gedacht werden soll: es erschienen die ersten beiden einer Reihe von „Werkschriften", deren erste, gleichfalls aus der Feder von Hilmar Höckner, über die Jugendmusikarbeit in Landeserziehungsheimen berichtet, während Georg Götsch Erfahrungen und Ergebnisse der Singarbeit mit der „Märkischen Spielgemeinde" zusammenfasst. Die Bedeutung dieser Schriften geht weit über die Bewegung selbst hinaus. Der Bericht, den die „Märkische Spielgemeinde" über ihre Norwegenfahrt dem Auswärtigen Amt vorlegte, ist ein Dokument des Deutschtums im Auslande, das schwerer wiegt als manches dicke Buch.

3. LITERARISCHES

Wenn Oscar Bie ein Buch über das deutsche Lied schreibt (im Verlage S. Fischer, Berlin), mit feinen Federzeichnungen Hans Meids, so ist das eine literarische und keine musikwissenschaftliche Angelegenheit. Es ist ein reifes Buch. „Tänze haben mich beschwingt, Opern verzückt, ich kehre zum Liede heim" bekennt der Verfasser über das Verhältnis dieses Buches zu seinen vorigen. Sammlung und Durchdringung des Stoffes liegen Bie fern. Er schreibt in seiner feinen aphoristischen Art über die Dinge. Er be-

ginnt mit Schubert. Es ist schade, dass sein Gesichtskreis die grosse Stufenleiter der Entwicklung, die zu Schubert hinanführt, nicht umspannt; so erscheint das Lied des 18. Jahrhunderts allzu spärlich beleuchtet. Bies Worte tönen. Sie beschreiben das Objekt nicht, sondern decken sich irgendwo mit ihm. Sie suchen, einen Formverlauf bildhaft zu machen. Er tastet das Lied feinfühlig und hellhörig ab. Feine Formulierungen gelingen ihm auf diese Art. Manchmal tönen Zusammenhänge auf, die vieler Worte bedürften. um beschrieben zu werden. Freilich bleibt auch manches im Dunkel liegen und wir spüren die Grenzen der Schau, aber auch die Ferne zwischen dem Kunstwerk und dem sich einfühlenden Wort. Erfreulich ist die Weite des Blicks für das gegenwärtige Liedschaffen,

Der Paul Zsolnay Verlag (Berlin—Wien) hat sich durch Herausgabe bedeutungsvoller Briefwerke in letzter Zeit ausgezeichnet. Er lässt auf Mahler und Strauss nun die Briefausgabe Verdis folgen. Diese Ausgabe wird zur literarischen Angelegenheit, dadurch dass Franz Werfel sie herausgibt und kommentiert. Die deutsche Ausgabe dieses Briefwerkes, das Paul Stefan übersetzt hat, bedeutet eine starke Bereicherung. Wenn es uns auch vielleicht nicht gelingen mag, Verdis Leben „paradigmatisch und als ein Vorbild in die Zukunft weisend" zu fassen, so steht doch der reine, starke Mensch, die grosse Persönlichkeit frei und klar vor uns auf. Mit ihm die Zeit und die Unmittelbarkeit des Erlebens, ebenso wie die pulsende Vitalität der italienischen Oper. Franz Werfel stellt der Sammlung ein Bild Verdis voran, das bei der Bedeutung seines Namens besondere Aufmerksamkeit beansprucht. Dieses Bild ist stark und persönlich gezeichnet, sein Verhältnis zu Wagner unter grosser Perspektive gesehen. Wir begrüssen es, dass es ein Künstler geschaffen hat und nicht ein Herausgeber. So wurde es plastisch und kühn. Mitunter auch einseitig, ja, schief, aber dennoch und darum ein Kunstwerk. (Nur die oft unglücklichen und bisweilen in geschmacklicher Richtung bedenklichen Kolumnentitel über den Seiten bedürfen einer Revision).

Hans Mersmann (Berlin)

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hans Mersmann, Berlin-Charlottenburg 2, Bleibtreustr. 12. Fernsprecher: Bismarck 1025 / Für die Anzeigen verantwortlich: Dr. Johannes Petschull, Berlin W 30 / Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz-Leipzig / Druck: Buchdruckerei Hermann Freyhoff, Oranienburg und Bernau
Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats / Sie ist zu beziehen durch alle Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt durch die Geschäftsstelle „Melos", Berlin W 35, Steglitzer Str. 27 Fernsprecher: Steinplatz 7807, Postscheckkonto nur Berlin 19425
Das Einzelheft kostet 80 Pfg., das Abonnement jährlich (12 Hefte) 8.— Mk., vierteljährlich (3 Hefte) 2.— Mk. (zuzügl. 10 Pf. Porto p. H.)
Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage. Rückporto ist beizufügen. Für unverlangte Einsendungen kann keine Gewähr übernommen werden.

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SECHSTES JAHR | Februar 1927 | HEFT 2

INHALT:

PREIS: 80 PFENNIG

SCHRIFTLEITUNG: HANS MERSMANN

VERLAG: B. SCHOTT'S SÖHNE * MAINZ / LEIPZIG

Hans Mersmann (Berlin)

NEUE MUSIK

1.

„Neue“ Musik ist ein Begriff, der mit innerer Gesetzmässigkeit von Zeit zu Zeit auftaucht. Je stärker der Gegensatz zwischen einer solchen neuen Musik und der jeweils älteren ist, um so mehr spitzt sich die Lage zum Kampf zu und tritt aus dem Gleichmass natürlicher, fliessender Entwicklung heraus. Bald aber zeigt sich ein Unterschied: manches von dem, was bei seinem ersten Auftreten kühn und revolutionär wirkte, tritt aus der Perspektive schon der nächsten Jahrzehnte lautlos und selbstverständlich in den Zusammenhang der Entwicklung. So ist es unseren Vätern bei Wagner gegangen und so geht es uns Heutigen vielleicht mit Strauss. Nur an wenigen Stellen der Musikgeschichte verliert der Gegensatz von alter und neuer Musik auch im zeitlichen Abstand seine Bedeutung nicht und bleibt noch nach Jahrhunderten in seiner ganzen Tragweite bestehen; das sind die grossen Stilwandlungen an den wesentlichen Einschnitten der Musikgeschichte. So muss es bei den Anfängen der Mehrstimmigkeit gewesen sein, so war es um 1600, als die polyphone Kirchenmusik durch die vorstossende Subjektivität des einstimmigen Musikdramas abgelöst wurde, so war es, als Bachs reife Spätwerke mit den Anfängen des neuen Instrumentalstils, mit Stamitz und Haydn zusammenprallten. Und solche Gegensätze sind auch in unserer Zeit lebendig.

Das Problem einer neuen Musik in diesem Sinne besteht ungefähr seit dem Anfang dieses Jahrhunderts. War es schliesslich noch möglich gewesen, Strauss' kühnste Partituren mit ihren ganz neuen Farbenmischungen, Mahlers zu steilen Spannungen aufgetürmte Themenpolyphonie, Regers zuhöchst gespannten harmonischen Kräfteballungen in das Zeitgeschehen einzuordnen und als Ausläufer einer Entwicklung zu verstehen, so stand man doch den gleichzeitigen Werken Arnold Schönbergs fassungslos gegenüber. Zwischen ihm und den vorher Genannten wuchs die Kluft sehr bald zur Unüberbrückbarkeit. Schönberg stand ursprünglich mit ihnen auf gleichem Boden und orientierte sich an der Sprache und den Ausdrucksmitteln Wagners. Dann aber wandte er sich immer eindeutiger von ihnen ab und trat mit unbeirrbarer Sicherheit seinen Weg an. Er führte ihn dahin, dass aus dem anfänglichen Gradunterschied, der seine Musik von der Sprache der andern trennte, ein tiefer Gegensatz des Wesens wurde. Es war nicht mehr die äussere Haltung seiner Musik, nicht die Art, wie er Gedanken formulierte, sondern es war die Sprache selbst, welche Schönberg bis auf die Wurzeln ihrer Grammatik aufbohrte und neu definierte.

Aber diese Entwicklung war keineswegs Schönbergs persönliches Eigentum. Wohl schritt er voran, doch zeigte sich bald, dass es das Problem einer ganzen Generation war, das er durchkämpfte. Ueberall, in ganz Europa wurde dieser Kampf von den Jungen, Vorstossenden, Kühnen aufgenommen. Es wurden Parteien gebildet, Schlagworte formuliert, Absagen ausgesprochen, Programme aufgestellt. Die Musik trat in das Stadium der Revolution, zu deren geistigem Führer Schönberg

geworden war. So wird dieses zur ersten Perspektive: hier den neuen Weg zu erkennen, zu unterscheiden zwischen den gewaltigen letzten Ballungen und Auflösungserscheinungen eines verfallenden Stils und der Wegbereitung einer neuen Entwicklung.

Arnold Schönbergs Musik wurde in den Kreisen, in denen man sie nicht von vornherein leidenschaftlich oder ironisch abwies, zum Symbol der neuen Musik. Der Kreis seiner Schüler war das wesentlichste Sammelbecken einer zukunftverheissenden Entwicklung. Man erlag dem suggestiven Zwang dieses Führers so sehr, dass man zu fragen vergass, wohin diese Entwicklung überhaupt noch führen könnte. Schönberg selbst ging den einmal eingeschlagenen Weg mit einer fast grausam scheinenden Konzessionslosigkeit weiter. Lebendiges Wachstum der Kräfte, sichtbare Form, Klang und Farbe, ja schliesslich auch der Ton entglitten ihm immer mehr. Er konzentrierte die Singstimme auf den Sprechton, die Form bis zur Essenz, die Partitur auf Haupt- und Nebenstimmen. Ausdruck und Darstellungsapparat wurden immer sublimer und schwankender.

Was sich gegen diese Entwicklung wehrt, ist das nackte, geknebelte Leben. Alles Natürliche, Einfache war verleugnet. Die Elemente bäumten sich auf. Es entsteht, an vielen Stellen zugleich, eine Musik, die sich wieder zu Klang und Rhythmus, zu Volkslied und Tanz bekennt. Die Kräfte schäumen über das Ziel hinaus. Die lebensbejahende Macht der Musik durchbricht alle Schranken. Formlosigkeit entsteht hier aus der entgegengesetzten Haltung. Das ist die neue Musik, wie Strawinsky, Hindemith, Krenek, Bartòk, Milhaud sie zuerst schufen. So entsteht die zweite Perspektive: nicht mehr Schönbergs Werk ist Symbol einer neuen Musik, sondern diese ist elementare Reaktion gegen ihn.

Damit zugleich entstehen neue Schlagworte. War neue Musik vorher blutleer, konstruiert, futuristisch, so ist sie jetzt brutal, exotisch, lärmend, formlos. An denjenigen, welche diese Schlagworte heute noch aussprechen, ist eine dritte Phase der Entwicklung vorübergegangen. Diese ist abermals eine natürliche Reaktion. Sie bindet die befreiten, durchbrechenden Kräfte wieder zur Gestalt, bejaht die Form, sucht Anknüpfungen in Sprache und Haltung an frühere Epochen. Diese Musik stellt wieder den Inhalt über die Elemente, den Gedanken über die Sprache. Der erstaunte oder sensationslüsterne Hörer findet sie vielleicht sogar wieder harmlos oder wenigstens nicht so schlimm, wie er sie erwartet hat. Sie ist unpathetisch, denn sie ist gekonnt, während in der zweiten der hier geschilderten Entwicklungen häufig ungekonnte Musik, leerer Klang, blosse Geste mitliefen. So entsteht eine dritte Perspektive: man hat für sie heute in Anlehnung an ähnliche Entwicklungslagen in den bildenden Künsten den Begriff „neue Sachlichkeit" geprägt.

Zweierlei wird aus diesen Gedanken ersichtlich. Einmal, es ist berechtigt, in unserer Zeit von einer neuen Musik zu sprechen. Sie ist vorhanden und bezeichnet eine seit etwa zwei Jahrzehnten im Flusse befindliche Entwicklung von tiefer, einschneidender Bedeutung. Dann aber, diese neue Musik ist nicht auf einen Nenner zu bringen. Wenn man ihre vielgestaltigen und feinen Ausstrahlungen so vereinfacht, wie dies eben geschah, so zeigt die Struktur ihrer

Entwicklung dieses dreifache Gesicht, vollendete Auflösung und Zersetzung des früheren Klangbilds — elementarer Durchbruch der Kräfte — ihre neue Bindung in Form und Gestalt. Die innere Gesetzmässigkeit in der Folge dieser drei Ablaufsphasen bedarf keiner Begründung. Sie gibt uns die Sicherheit, dass unsere gegenwärtige Musik die Kraft gewonnen hat, sich von der Durchbruchsstelle einer Revolution abzulösen und in das Stadium einer Evolution, einer stetigen und natürlichen Entwicklung überzutreten.

2.

Jahrhunderte hindurch stand die Musik allein in der Entwicklung der Künste. Sie war als Geschichte die jüngste; ihre Entsprechungen zur Kunst und Literaturgeschichte sind nicht absolut, sondern relativ. Darum kann es geschehen, dass die Musik schweigt in einer Zeit und in einem Lande, wo die andern Künste in höchster Blüte stehen, wie in der italienischen Renaissance, oder dass sie umgekehrt während des grössten Tiefstands einer Kultur zu zeitlosen Höhen hinansteigt, wie im deutschen 17. Jahrhundert. Noch Beethoven wird zum Symbol für die auseinanderstrebenden Tendenzen der eigenen Gesetzmässigkeit der Musikgeschichte und den bedingenden Kräften der Zeit. Im 19. Jahrhundert erfolgt ein allmählicher Ausgleich, die romantischen, klassizistischen und naturalistischen Strömungen entsprechen in ihrer Einlagerung in die Entwicklung denen der andern Künste. In dem revolutionären Durchbruch der jüngsten Zeit aber wächst die Musik mit den andern Künsten zur Einheit zusammen.

Das ist nicht stofflich und im Sinne eines Schlagworts zu verstehen; die Formel des Expressionismus ist auf die Musik dieses Zeitraums nicht anwendbar und kann nur zu gefährlichen und wohlfeilen Verallgemeinerungen führen. Die gegenwärtige Entwicklung des musikalischen Ausdrucks sucht ihre gesetzmässige Begründung, wie dies vorher versucht wurde, in sich selbst.

Musik findet auf allen vorher bezeichneten Ebenen die stärksten Beziehungen und Anknüpfungen zum geistigen Leben. Sie macht, die abseitigste und persönlichste aller Künste, sich zum Symbol der Zeit. Ihre Kräfte und Reaktionen haben ihre Wurzel im Uebermusikalischen. Die Zersetzung ihrer Struktur knüpft an den gleichen Auflösungsprozess an, der im symbolistischen Drama begegnet. Verband sich der musikalische Impressionismus an seiner markantesten Stelle, in Debussy, aus tiefer innerer Nähe mit dem Wortdrama Maeterlincks, so entspricht die Entwicklung zu Schönberg dem Wege, auf dem das symbolistische Drama etwa zu Strindberg gelangte. Auch die Malerei kennt diesen allmählichen Zersetzungsprozess der Elemente.

Sind dies Parallelen, so wächst die Musik in ihrem Durchbruch der reinen Kraft mit den andern Künsten unmittelbar zusammen. Hier steht sie auf einer Linie mit den Revolutionsdramen der Hasenclever, Johst, Unruh, Bronnen, mit Kasimir Edschmids Prosa, mit Bechers Lyrik. Es ist der gleiche Geist, der auch die pathetischen frühen Bilder Kokoschkas, Heckels, die Plastiken Lehmbrucks

und Barlachs durchdringt. Ueberall ist hier die gleiche übersteigerte Kraft, die ungebändigte Fülle, welche über die zerbrechende Gestalt hinwegschreitet. Sie steigert sich auch in der Musik bis zur Anknüpfung an primitive und exotische Kunst.

Eine Reihe von Strahlungen erwächst als Reaktion gegen diesen reinen Durchbruch der Kraft. Sie alle bindet das erneute Ringen um die Gestalt, der Wille zu Form und Einheit. Aber handelt es sich nun um die Kulturkreise, in denen diese Musik verbunden ist, so zersplittert die stilistische Einheit in eine Reihe wesentlicher Gegenflächen. Gestalt selbst wird zum Zentrum eines ersten Kreises. Sie ist Abwehr gegen die Urkraft, Absage gegen rhythmische Tanzorgien, gegen den Triumph des Klangs. Wesentlich für alle diese Lebenskreise wird die Ueberspitzung des Prinzips, aus dem sie herauswachsen. Das rasende Tempo der Entwicklung verstärkt den Eindruck, dass alle Hemmungen ausgeschaltet sind, dass an die Stelle des allmählichen Wachstums einer natürlichen Evolution ein mit sinnloser Geschwindigkeit, im Leerlauf abrollendes Uhrwerk getreten sei.

So übersteigert sich jedes Prinzip. Aus konstruktivem Stilwillen wächst konstruktivistische Ueberspitzung, wird das Spiel mit der Formel, Mechanisierung der Logik, gedankliche Zuspitzung bis zur formulierten Essenz. Hier ist der Zusammenhang bildhaft und stark. Die Parallele mit gleichen Entwicklungsprozessen in den andern Künsten ist offensichtlich. Die expressionistische Malerei streift alle peripheren Teile, alles was nicht zum Wesen des Objektes gehört, ab. Schliesslich, von aller Gegenständlichkeit befreit, wird sie zum Spiel von Linien, Kurven und Farben. Sie erforscht die geometrischen Beziehungen, bringt Proportionen, Ueberschneidungen, Lagerungen der Dinge im Raume auf die einfachste Formel. In ähnlicher Lage intensiviert sich die Lyrik zu den knappsten Formen, wird das Drama zur Ballung herausgeschleuderter Einzelworte, wie wir sie bei Stramm finden.

Der Dadaismus hat gezeigt, wie nahe das Ende alles Schöpferischen, wie kurz der Weg von hier zur völligen Negation aller Werte war. Die letzten Bindungen durch die schaffende Hand des Künstlers entgleiten; abgelöst aus der Sphäre geistig gestaltetenden Willens bleibt ein leeres, scheinbar sinnloses Kräftespiel.

Alle diese Zusammenhänge sind auch in der Musik erkennbar. Die Beschränkung des Tonmaterials auf eine Zwölftonreihe, wie sie Schönberg und Matthias Hauer vorgenommen haben, bezeichnen die konstruktivistische Durchdringung des Stoffes. Dadaistische Versuche, die Grenzen des Tonraums zu sprengen, führen unmittelbar in die Nähe der bildenden Künste. An mehreren Stellen, vor allem in dem Futurismus der italienischen Musik, dessen Manifest zu einer konsequenten Verbindung von Ton und Geräusch aufruft, sind Maler mit am Werke. Auch in Frankreich taucht der Gedanke einer Geräuschmusik (Bruitismus) auf.

Aber es sind nicht nur Endwerte und Ausdrucksmittel des Dadaismus, welche man auch in den gleichgerichteten Strömungen der Musik spürt, sondern es ist vor allen Dingen die veränderte innere Haltung, die zu einer Parallele zwingt. Niemals ist in der Kunst die Absage an jedes Ethos schroffer und unnachsichtlicher ausgesprochen worden als hier. Das ist nicht nur eine an vorgeschobenster Stelle

ausgesprochene Ueberspitzung, sondern die Lage der Musik hat sich in ihren Fundamenten verändert. Die gesamte Musik des vorigen Jahrhunderts wandte sich äusserlich an die Sinne, denen sie immer stärkere und feinere Reizungen zu bieten versuchte, innerlich aber an die Reaktion des Gefühls. In Schönbergs früherer Entwicklung bleibt am erstaunlichsten, mit welcher Konsequenz alle Gefühlsbeziehungen allmählich ausgeschaltet werden, bis seine Musik ihre eigenste Zone erreicht hat. Hier liegt sie jenseits aller Gefühlswirkungen, ist ein reines Spiel der Kräfte, welches, ebenso wie es immer unsinglicher wird, auch der gefühlsmässigen Reaktion immer geringere Haftpunkte bietet, bis es ihr schliesslich ganz entschwindet.

Damit hängt noch etwas anderes zusammen, die Verbindung der Musik mit Inhaltzonen, die vorher, abgesehen von der Oper, ihr völlig fremd gewesen waren, dem Trivialen, der Persiflage und der Parodie. Diese Ausdruckwerte dürfen nicht von den Grenzen ihrer Erscheinung aus gefasst werden. Sie hängen tief mit den Wurzeln der Zeit zusammen, einer Zeit, die sich mit leidenschaftlichster Heftigkeit von ihrer Vergangenheit abstossen musste. Gerade auf der Musik lastete das Erbe einer zweihundertjährigen Entwicklung mit drückender, unerbittlicher Wucht. Sie trivialisiert schliesslich die romantische, gefühlsbetonte Linie, weil sie sich ihrer nicht mehr erwehren kann und ihr immer noch, von neuem, zu erliegen droht. Sie wird zum Symbol auch der entlegneren, niederen Zonen des Lebens, denen sich ihre natürliche Reinheit immer widersetzt hatte, nachdem sie der Literatur und der bildenden Kunst längst zur unentbehrlichen Basis ihres Ausdrucks geworden waren.

Gleichzeitig mit der Zuspitzung des musikalischen Ausdrucks in dieser Richtung setzt eine natürliche Gegenströmung ein. Die Musik taucht unter in die Atmosphäre des Mystischen, der sie seit den frühen Tagen der Romantik entwachsen war. Sie wird wieder ganz einfach, von hohem Ethos erfüllt, kultisch in ihrer Haltung. Sie verbindet sich mit Feierlichkeit und religiösem Ernst, hebt das Musikdrama aus der Atmosphäre fröhlichen, sinnlichen, dekorativen Opernspiels heraus und rückt sie in die ferne Unwirklichkeit des Mysteriums. Hier ist es besonders die neue Verbindung zwischen dramatischer Musik mit dem wieder zu seinen Wurzeln zurückgeführten Tanz, welche vorher nie gekannte Ausdrucksmöglichkeiten schafft.

Fassen wir alle diese Kräfte zusammen, so ergibt sich für die Stellung der Musik das gleiche, vielfach gebrochene Bild, dieselbe chaotische Struktur und dieselbe warme unmittelbare Nähe zum Leben wie in den andern Künsten. Musik steht nicht mehr allein, von den andern entfernt, isoliert, sondern wird mit allen ihren Bindungen zur Spiegelung des farbigen, verwirrten, gärenden, sich überstürzenden Lebens, das sie unter allen Künsten in seinen feinsten Schwebungen und Zwischenfarben zu spiegeln vermag.

So kommt es, dass auch noch von einer andern Seite her Musik in den Mittelpunkt einer Lebensform rückt. Die Jugend ist es, die an sich selbst die treibende Dynamik, die stossende Kraft und das rasende Zeitmass der Entwicklung erlebte und die nun an vielen Stellen, sich als „Jugendbewegung“ organisierend,

die Musik stark und bewusst in den Mittelpunkt des Lebens stellt. Wenn sie aus innerer Nähe auf die Polyphonie des 16. und 15. Jahrhunderts zurückgreift und sie wieder lebendig macht, so ist das kein Archaismus, keine Flucht in die Vergangenheit, sondern die Kräfte werden spürbar, welche die Haltung dieser Musik mit der vorgeschobenen Stelle unseres eigenen Schaffens verbindet. Der Stilwille einer zwei- oder dreistimmigen Polyphonie der jüngsten unserer Schaffenden bekennt sich wieder zu der Konzentration und inneren Einfachheit jener früheren Zeiten. Ob ihre Kraft reicht, diese einstweilen noch vereinzelten Ausdrucksflächen zum Fundament einer neuen Entwicklung zu binden, ist eine Frage, die hier nicht zur Entscheidung steht. Zweifel daran aber hindert nicht, das Werdende freudig zu bejahen und zu erkennen, dass hier ein Kreis sich schliesst.

3.

Was dem Fernerstehenden den Weg zur neuen Musik noch immer erschwert, ist die Fremdheit ihrer Sprache. Darum soll hier noch Weniges gesagt werden, um diesen Weg zu erleichtern und das komplizierte Gesicht der gegenwärtigen Tonsprache auf seinen einfachsten Nenner zu bringen. Das Ohr eines unvorbereiteten Hörers tritt an die neue Musik mit den Klangvorstellungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts heran und wird enttäuscht. Ein allzu fest gewordener Schönheitskanon, der auf diese Musik nicht mehr passt, lässt sie hässlich erscheinen. Die Verbindungen der Melodik, die Klangballungen, die Gesetzmässigkeit des Formverlaufs wird nicht mehr verstanden. Andererseits aber lehnen es Viele ab, um das Verständnis des Kunstwerks zu ringen und sprechen ihm, beim Versagen einer unmittelbaren gefühlsmässigen Reaktion, Wert und Inhalt ab.

Diese Bedenken sind ebenso verständlich, wie es andererseits notwendig ist, ihnen zu widersprechen. Es ist doch ganz natürlich: wenn man sich einmal vor einem halben Jahrhundert über Wagners Missklänge so erregen konnte, die letzten Endes doch nur eine natürliche Weiterentwicklung der romantischen Harmonik bedeuteten, so musste man ja die junge Musik, die in viel geringeren sichtbaren Beziehungen zu ihrer Vergangenheit stand, von vornherein ablehnen. Aber gerade dieser Vergleich zeigt, dass Nähe zum Schaffen der Gegenwart die Angelegenheit menschlichen Wachstums ist. Es vollzieht sich bis zu einer bestimmten Stelle automatisch; die Welle der Zeit trägt uns Heutige über Wagner hinweg bis in die Entwicklung von Mahler und Strauss hinein und lässt, was darauf folgt, als unbebautes Land zurück. Nie vielleicht war dieser Boden so zerrissen und steinig wie in unserer Zeit.

Viele sagen: sie wollen warten, bis die Zeit des ersten Ringens vorüber sei, bis das Chaos sich zum neuen Kosmos geordnet habe. Sie wollen die Irrwege nicht gehen, welche die Gegenwart durchläuft und warten, bis sie wieder eine gerade Strasse vor sich haben. Das bedeutet Verzicht in einer Zeit, wo das Miterleben zum grössten Geschenk werden kann, in einer Zeit zuhöchst gesteigerten Lebens, stürmender Vitalität, entfesselter Lust am Wagnis, gärender und ringender

Kraft. Schon sind Anzeichen da, dass diese Zeit zu Ende geht, zeigen die Mitläufer der Entwicklung, dass man es auch in der neuen Tonsprache schon mit Routine machen kann, wie in der alten. Dennoch ist die Fülle der Möglichkeiten lebendig. Wenn jemand um 1890 „Symphonie“ über ein Orchesterwerk schrieb, so wusste jeder ungefähr, was er davon zu erwarten hatte. Heute ist es anders, sagt die konstante und darum auch oft gemiedene Ueberschrift nichts mehr aus über Satzbau, Form oder Stil eines Werkes.

Aber es ist nicht nur die Freude allein, Teil zu haben an dem fliessenden Leben der Gegenwart, wovon hier gesprochen werden soll. Die aussermusikalischen Gründe liegen um vieles tiefer. Die Struktur unseres Konzertlebens hat sich einschneidend verändert. Es hat sich als Missverständnis herausgestellt, wenn man neue Kammermusik in einen grossen Saal vor viele Menschen stellte, welche sie dann auch meist beziehungslos hinnahmen oder ärgerlich ablehnten. So entstand, nach dem Vorbild Schönbergs, eine neue Form der Uebertragung. Eine kleine Anzahl ausgewählter Menschen sammelte sich in kleinem Raume um das Werk. Es entstand eine engere Verbindung; die darstellenden Künstler konnten, mussten sich befreien von den Attributen und der Geste des Podiums. Das Gefühl einer Zusammengehörigkeit taucht auf, wie es in frühen Zeiten der Entwicklung stark und lebendig gewesen war.

Mit einer neuen Verbreiterung der Entwicklungsbasis, mit der allmählichen Aufgabe der Kampfstellung und des Gegensatzes zwischen neuer und alter Musik sind auch diese Erscheinungsformen des Kunstwerks in beständigem Flusse. Der Künstler bedarf der Wechselwirkung zwischen sich und den Empfangenden. Er ist nichts ohne sie, und es ist ein Märchen, wenn er selbst manchmal von der Einsamkeit seines Werkes redet. Die Evolution, in welche das Schaffen unserer Gegenwart eingetreten zu sein scheint, bedarf des breitesten Fundaments, der aktiven Teilnahme weitester Kreise, wenn sie nicht Gefahr laufen soll, an sich selbst zu ersticken.

So wird es beinahe zu einer ethischen, sicherlich zu einer menschlichen Angelegenheit, sich zu den schaffenden Kräften seiner Gegenwart zu stellen. Nun sie in allen Künsten in breitester Fülle dahinströmen, bleibt nur eine Wahl: sich bewusst herauszustellen aus den immer grösser werdenden Lebensräumen gegenwärtigen Schaffens oder mit allen Sinnen an ihr Teil zu haben.

4.

Wenn nun noch versucht wird, einiges über die musikalischen Grundlagen, über Sprache, Gewebe, Form und Haltung der neuen Musik zusammenzufassen, so soll das absichtlich mit möglichst einfachen Worten geschehen. Was jede neue Entwicklung zunächst hervorbringt, sind Schlagworte. Sie sind nötig, um ein Programm zu formulieren, nötig zur ersten Verständigung, Instrumente des Kampfes oder der Ueberzeugung. Solche Schlagworte traten in den ersten Jahren der Entwicklung in Fülle auf; sie hiessen unter den Laien: futuristisch, exotisch, primitiv,

atonal. Dieses letzte Schlagwort hatten sie mit den Musikern gemein, die ihm noch einige andere, wie: linear, horizontal, heterophon hinzufügten. Diese Begriffe, besonders die der zweiten Gruppe, sind keineswegs sinnlos, sondern können zu notwendigen Instrumenten der Verständigung werden. Man hat sie aber so bedingungslos und vielfach missbräuchlich angewendet, dass es vielleicht schon aus diesem Grunde gut ist, einmal ohne sie auszukommen.

Man muss, um die wesentlichen Entwicklungszüge unserer Musik zu verstehen, bis auf die Elemente zurückgehen. Einschneidende Veränderung einer musikalischen Sprache beruht immer auf einer neuen Schichtung der Elemente. Diese: Melodik, Harmonie und Rhythmik treten in neue Beziehungen und in ein neues Gewichtsverhältnis zu einander. Das allgemeine Kennzeichen unserer gegenwärtigen Musik ist nun zunächst die vollendete Auflösung und Zersetzung der alten Bindungen. Das Gewichtsverhältnis, das im wesentlichen noch für das gesamte 19. Jahrhundert Geltung hat, beruht darauf, dass eine melodische Linie von bestimmten, in der Gesetzmässigkeit ihrer Folge festgelegten Klängen begleitet wird und sich gleichzeitig einem gegebenen Masse, dem Metrum, rhythmisch einordnet. Daraus ergibt sich, dass, auch wenn wir nur eine Melodie allein vor uns haben, wir doch in ihr die zugehörigen Klänge mithören können und sie gleichzeitig aus der metrischen Einlagerung in die Zeit gliedern und verstehen können. Das Element der Melodik enthält also die Gesetze der beiden anderen unlösbaren Beziehungen in sich.

Das erste wesentliche Merkmal in der neuen Lagerung der Elemente ist die allmähliche Auflösung und später bewusste Durchschneidung der Beziehungen zwischen den Elementen. Eine Melodie, welche in einer gegebenen Folge von Klängen wurzelte, musste das Gesetz ihrer Tonfolgen aus den wechselnden Beziehungen zu diesen Klängen schöpfen. Nun aber steht jeder Ton für sich, er wurzelt in sich selbst. Er gewinnt unendlich an Schwere, denn es ist nichts anderes mehr da, was ihn trägt. Genau so verhält es sich mit der Beziehung zwischen Melodik und Rhythmik. Rhythmus erwächst aus seiner Beziehung zur metrischen Einheit. Metrum aber, regelmässige Folge von Schwer und Leicht, ist der stärkste überhaupt nur denkbare Ausdruck einer Symmetrie. Wie sich alle ältere Harmonik abstossen muss von der Folge weniger Grundklänge, so muss sich jede Rhythmik abstossen von der Symmetrie des Grundmasses.

Schon hier wird verständlich, wie viel neue Kräfte aus der Durchschneidung der grundlegenden Beziehungen frei werden. Melodie fliesst nun aus eigener Schwere und stellt sich in neue Beziehungen zu den andern Elementen. Diese Beziehungen aber sind nicht von vorn herein geregelt und geordnet, sondern schaffen sich selbst durch die jeweilige neue Lage der drei Elemente von neuem. So entsteht in allen Richtungen an Stelle weniger wiederkehrender oder nur gering abgewandelter Beziehungen eine unendliche Fülle wechselnder Möglichkeiten. Diese Fülle ist gleichzeitig freilich auch der Grund für eine viel schwerere Umspannung des Ganzen.

Aus einer solchen Durchbrechung der Bindungen zwischen den Elementen ergibt sich nun vor allem eine völlig veränderte Haltung und Auswirkung des

einzelnen. Eine Melodik, welche an keine latenten harmonischen Vorgänge mehr gebunden ist, gewinnt aus ihrer neuen Freiheit heraus ganz andere Gesetze. Das wird schon klar, wenn man sich einfachste Intervallvorgänge vor Augen stellt, etwa den Gegensatz der harmonisch-tonal gebundenen Melodiereihe:

c — e — g — b — d

oder die Durchstossung dieser Grenze in der melodischen Folge:

c — f — b — es — as

Aus dieser Lage erklärt sich das Notenbild der neuen Melodik, welche leiterfremde Töne aus den verschiedensten Tonkreisen zu neuer Einheit bindet.

Sucht eine solche Melodik harmonische Beziehungen im Tonraum, so sind auch die Klangbildungen, die sich aus ihr ergeben, nicht relativ sondern absolut. Frühere Harmonik beruhte auf einer logischen Verbindung zwischen den Klängen; ihr Symbol ist die Kadenz. Zu den logischen Werten traten, besonders in der Entwicklung des 19. Jahrhunderts, zunehmend Farbwerte. Aber auch diese ergeben noch Komplementverhältnisse zwischen den Klängen (eine Logik nicht des Werdenden sondern des Gewordenen). Nun ordnet sich der Klang und seine Folge nach dem dauernd wechselnden Gesetz gemeinsamer und trennender Substanzen. Wenn man die beiden vorher melodisch (horizontal) abgelesenen Tonreihen nun von unten nach oben, vertikal hört, so wird klar, dass der gleiche Unterschied der inneren Struktur für die Harmonik gilt.

Auch die Rhythmik liesse sich auf den gleichen Nenner bringen. Nachdem sie sich von der Fessel der Symmetrie befreit hat, kann sie sich in jedem Augenblick nach eigenem Gesetz neu formen. Die einzelnen rhythmischen Vorgänge lösen und entfernen sich von einander bis zu völliger Gegensätzlichkeit. Das rhythmische Geschehen selbst kann erstarren bis zur beständigen Wiederkehr eines fixierten Rhythmus oder kann sich weiten bis zur völligen Freiheit.

Freiheit ist überhaupt das scheinbar wesentlichste Merkmal, das sich aus der neuen Bindung der Elemente ergibt. Wie eben in der Uebergangszeit einer Revolution Freiheit zum Schlagwort erhoben wird, das sich beim Ausblick auf einen weiten, noch ungestalteten Raum von selbst ergibt. Aber indem wir nun den ersten Durchbruch, die Phase des Experiments überwunden haben, wird immer klarer, wie eine alte Gesetzmässigkeit durch eine neue abgelöst wurde. Sie zu sehen und zu erfüllen ist eine Angelegenheit künstlerischer Verantwortlichkeit und menschlicher Aufrichtigkeit. In der Lage, in der sich unsere Musik jetzt befindet, ist eine Täuschung immer schwerer möglich. Klare Massstäbe für Können und Nichtkönnen schälen sich heraus. Und der „fortschrittliche“ Künstler unserer Tage darf es nicht mehr wagen, wie er es noch vor wenigen Jahren tat, eine unfertige Skizze, ein unreifes Tasten dem willigen und jubelnden Publikum als Zeugnis einer neuen Gesinnung darzubieten.

Aus einer neuen Formung der Elemente ergeben sich auch neue stilistische Gesetze ihrer Bindung. Die Perspektive bleibt die gleiche: gegebene, erstarrte, festgelegte Zusammenhänge werden gelöst, werden fliessend und beweglich. Wie

in einer Frühzeit der Musikgeschichte wiegt eine Melodik zu schwer, als dass sie von einer Folge von Klängen getragen werden könnte; sie verbindet sich zwangläufig mit einer andern Melodie. So entsteht eine Polyphonie, die nicht mehr auf harmonisch konstruktiven Bindungen beruht, sondern in der wieder zwei reine Linien nach Schwere und Kraft gegen einander ausgewogen sind.

Aehnlich wie reine Linien sich binden, gelangen auch selbständige harmonische Vorgänge zur Verschmelzung. Die zunehmende Differenzierung des Klangbilds macht es möglich, dass harmonische Folgen aus verschiedenen Tonarten, die gleichzeitig erscheinen, sich zur Einheit zusammenfügen. Das Klangbild, das so entsteht, ist von grösster Spannkraft und Feinheit; es ordnet sich durch die Ausgewogenheit gemeinsamer und trennender Tonsubstanzen. Ich möchte, um hier eine Anschauung zu geben, bitten, folgenden Klang am Klavier zu rekonstruieren und an ihm zu erkennen, wie die einander entgegenstehenden, teilweise scharf dissonierenden Substanzen des gleichzeitig auftretenden f-moll und b-moll durch die Einbettung in den gemeinsamen Ton f zu einer höchst persönlichen, differenzierten Klangeinheit verschmelzen:

$$f^1 — b^1 — des^2 — f^2 — as^2 — c^3 — f^3 .$$

In engstem inneren Zusammenhang mit der elementaren und stilistischen Haltung der Musik unserer Zeit steht ihr Formbild. Hier tritt die Ablösung von der Vergangenheit oft nicht in der gleichen Stärke in den Bereich der Sichtbarkeit wie bei der Neuordnung der Elemente. Wir begegnen häufig in unserer Zeit einer Musik, welche, neuartig in ihrer Haltung und Sprache, das gewohnte Formbild der älteren Musik erkennen lässt. Die jüngste Entwicklung unserer Musik hat das ihr entsprechende Formbild noch nicht immer mit Sicherheit erkannt und gefunden. In welcher Richtung ihre Formwerte liegen das ergibt sich aus der gleichen Perspektive, welche ihren andern Erscheinungen und Kräften gegenüber angenommen wurde. Alle Formwerte der älteren Musik sind der offene oder verborgene Ausdruck einer Symmetrie und beruhen auf der beständigen Herstellung von Beziehungen zwischen den Teilen. Diese Beziehungen führen zu einer durchgebauten Gliederung, welche Entsprechungen, Wiederkehr oder Abwandlung betont. Ein neues Formbild muss, aus einer veränderten Lagerung der Elemente herauswachsend, eben jene Symmetrien und Entsprechungen durchbrechen. Es ergibt sich entweder durch stärkste Intensivierung und Verdichtung des Kräftegeschehens oder durch ein freies, an keine Grenze gebundenes Ausströmen. Die Erscheinungen des ersten Typus sind die in unserer Musik immer wieder auftretenden Formen kleinster Ausdehnung. In ihnen überwiegt der Wille zur Konzentration, während die andern zum Ausdruck eines starken Expansionstriebs werden. Beiden gemeinsam aber ist der Verzicht auf alle rein formalen Vorgänge, auf alle die Teile, welche in der älteren Musik an der Peripherie der Entwicklung lagen und in Form von Uebergängen, Einleitungen, Schlussformeln, Verbindungsgliedern hingenommen werden mussten.

Die veränderte Haltung des Formbilds greift auf das Ganze des Kunstwerks über und versucht, die Einheit seiner Erscheinung nicht durch Einpassung in einen gegebenen Formverlauf, sondern durch individuelle, aus der jeweiligen Lage der Kräfte herauswachsende Gestaltwerdung zu gewinnen. In engstem Zusammenhang damit steht die Gedanklichkeit. Auch der Begriff des Themas hat für einen grossen Teil unserer heutigen Musik keine Geltung mehr. Wieder kann hier der Gegensatz unter dem gleichen Bilde gefasst werden: nicht ein Gewordenes steht als Kraftquelle am Anfang, sondern ein Werdendes steht vom ersten Tone an, irgend an eine feste Gestalt gebunden, vor uns.

Was sich aus der Summierung aller dieser Einzelmerkmale als stilistische Haltung der neuen Musik ergibt, macht sich in gleicher Deutlichkeit auch in den sekundären Elementen, den akzidentellen Teilen des Kunstwerks bemerkbar. Zeitmass, Dynamik, ihre Veränderungen und Entwicklungen stehen unter gleichem Gesetz. Das gilt auch für das Kolorit, welches in der ausgehenden romantischen Musik eine ganz besondere Rolle spielte. Es war bei Strauss und Mahler bis zu letzten Grenzen entwickelt und verfeinert; diese Entwicklung geht nicht weiter. Jetzt tritt auch hier ein Konzentrationsvorgang ein. Die Partitur eines Orchesterwerks besteht nicht mehr aus einer Fülle feinster Stimmen, die zumeist alle keine Inhalte auszusprechen, sondern nur Farbwerte hinzuzufügen haben, sondern aus einer Kombination von Haupt- und Nebenstimmen (diese Einteilung begründete Schönberg in seinen Partituren), deren jede zum Träger eines Inhalts wird. Wie in der Form, so wird auch in der Farbe das Kunstwerk nicht in einen fertigen, bestehenden Zusammenhang eingegliedert, sondern das Bedürfnis nach einem individuellen Kolorit gruppiert die Instrumente aus der jeweiligen Lage des einzelnen Werkes oder seines einzelnen Teiles heraus neu.

Aus den hier bezeichneten Merkmalen setzt sich das zusammen, was man als Idee der neuen Musik bezeichnen kann. Idee, nicht ihre Erscheinung. Jene Merkmale lagen sämtlich in einer Richtung und hingen miteinander zusammen. Wären sie allein ausschlaggebend, so wäre die Haltung der neuen Musik eindeutig durch sie bezeichnet. Die einleitenden Gedanken aber hatten gezeigt, dass es eine neue Musik als Einheit nicht gibt. Sie ist Vielheit und Fülle. Und so werden auch die Komponenten des neuen Stils in vielen Mischungen und Verbindungen nur sichtbar. Sie können so stark in den Vordergrund treten, dass das Kunstwerk in jedem Tone als Gegenwart, Abkehr, Vorstoss erscheint. Sie können aber auch so stark ausgewogen werden gegen die Stilmerkmale der älteren Entwicklung, dass es eines feineren Ohres bedarf, um den Atem der Zeit auch in ihnen spürbar werden zu lassen. Dennoch wird ein Unterschied gegen eine unproduktive leere Kopie des vergangenen Jahrhunderts stets vorhanden sein. Mag er sich manchmal sogar der Klärung durch das Wort entziehen, immer wirkt die schöpferische Kraft des Kunstwerks sich aus im Erlebnis. Dieses in seinen Voraussetzungen zu klären und vorzubereiten, war vor allem der Sinn dieser zusammenfassenden Gedanken.

Max Butting (Berlin)

DIE MUSIK UND DIE MENSCHEN

1.

Die Musik nimmt gegenwärtig in den Ländern des europäischen Kulturkreises eine eigenartige Stellung ein. Sie wird überall beachtet und geachtet, aber ich wage zu bezweifeln, ob sie in demselben Umfange auch als ein notwendiger Faktor unseres Lebens empfunden wird. Berlin gilt zum Beispiel als eine der massgebendsten Musikstädte der Welt. In drei Opernhäusern wird gespielt, täglich findet eine grosse Anzahl von Konzerten statt, mehrere gute Musik-Zeitschriften erscheinen hier, die Tagespresse bringt regelmässig Notizen und Besprechungen, — man sollte meinen, dass die Musik im Leben Berlins eine ungemein wichtige Rolle spielt. In Wahrheit sind die Konzertsäle zum grössten Teil leer und die Interesselosigkeit des überwiegenden Teiles der Bevölkerung an der Musik ist eine Tatsache. Selbst billige, gute Orchesterkonzerte an Sonntagen sind erschreckend schlecht besucht; und wer Gelegenheit hat, in verschiedenen gesellschaftlichen Kreisen zu verkehren, kann immer wieder feststellen, dass musikalische Fragen völliger Gleichgültigkeit begegnen, falls nicht einzelne Personen der Musik direkt nahe stehen. Ueber diese Zustände täuschen die vielen Anzeigen und die Besprechungen in den Zeitungen hinweg. Die Fülle der Erwähnungen muss in dem Leser den Glauben an allgemeines Interesse erwecken. Statt dessen haben die viel zu vielen Besprechungen nur ein Resultat: sie veranlassen mittelmässige Interpreten, Konzerte vor leeren Stühlen zu geben. Der Name wird genannt oder lobend erwähnt, das ist für den Interpreten geschäftlich wichtig; vielleicht werden drei Viertel aller Konzerte darum veranstaltet. Aber wen interessiert das ausser den Konzertgeber? Wen interessieren die dazu gehörigen Kritiken? Gerade dem gebildeten Leser ist es gleichgültig, ob Herr X irgend eine Sonate zum so und sovielten Male und ganz gut spielte. Mehr ist meist in den Kritiken dieser Art nicht gesagt, und das Interesse des Gebildeten für Musik wird überhaupt nicht berührt. Würden nicht nur einige, sondern alle Referenten ihr Amt so auffassen, dass sie nicht durch Namensnennung das Geschäft des Künstlers zu stützen oder zu schädigen, sondern durch Berührung sachlicher Fragen das Interesse für die Kunst zu fördern haben, dann würde der Kunst und den Menschen erheblich mehr gedient sein. Freilich: der mittelmässige Interpret würde darunter leiden. Denn er ist Musiker von Beruf, Gewerbetreibender. Reklame gehört zu seinem Geschäft. Sachliche Interessen stehen hier aber höher als persönliche. Und letzten Endes wird man auf die Dauer auch dem einzelnen Künstler gar nicht anders helfen können, als dass man zuerst Alles versucht, um das Interesse für seine Kunst wieder lebendiger zu machen.

Woher kommt es, dass das Interesse für die Musik in Wahrheit so gering ist? Für gewöhnlich werden eine grosse Zahl äusserer Gründe angeführt, vor allem wirtschaftlicher Natur. Ausserdem heisst es, das anstrengende Berufsleben und die Verkehrsschwierigkeiten der Grossstadt machen den Menschen müde, Rundfunk

und Kino ersetzen Vielen Oper und Konzert, Sport und Tanz lenken ab. All diese Behauptungen mögen richtig sein. Entscheidend sind sie nicht. Denn wenn das Verhältnis des Menschen zur Musik heut kräftiger wäre, könnten ihn diese Dinge von der Musik nicht fern halten. Dann würde der Unbemittelte auf irgend eine andere Ausgabe verzichten, um ab und zu Musik zu hören, der Beschäftigte würde einen Weg finden, um Zeitmangel und Müdigkeit zu überwinden; und der durch andere Einflüsse Abgelenkte würde aus innerem Wunsch heraus die Konzentration zu der rückhaltlosen Hingabe finden, die Musik verlangt. Es muss viel tiefere Gründe geben, warum die Musik eine so geringe Rolle spielt.

Es kann einmal an der Musik liegen, die hauptsächlich gepflegt wird. Und zum Teil liegt es auch an ihr. Die häufigen Wiederholungen müssen auch wertvollste Werke alter Musik ihrer Eindruckskraft berauben, die Menschen werden ihrer überdrüssig. Das wird noch unterstrichen durch die formale Gleichartigkeit der älteren Werke symphonischen und kammermusikalischen Charakters. Niemand wird sich den grossen Werken der Vergangenheit entziehen wollen, aber die Zahl der Darbietungen gleicher oder gleichartiger Werke ist heut zu gross. Wenn auf allen andern Gebieten die Fülle und der Wechsel der Erscheinungen von uns ungeheure Wendigkeit des Geistes fordern, dann kann man nicht verlangen, dass wir immer nur vor den gleichen Musikwerken stehen bleiben. Auch wird der Mensch an sich Werke der Vergangenheit zwar stets mit Hingabe hören können, aber trotz allem empfindet er gerade beim häufigen Hören auch die historische Distance. Im spontanen Mitgehen werden wir selbst bei Ablehnung einem Werk unserer Tage näher stehen, als jedem älteren, — jeder Mensch ist in gewissen Dingen der Kunst *seiner* Tage am stärksten verhaftet. Zu betonte Pflege *älterer* Musik muss also das Interesse der Menschen schwächen.

Die Kompositionen *unserer* Tage haben sich jedoch die Zustimmung der breiten Oeffentlichkeit noch nicht errungen. Wenn nun nicht die Zustimmung, so hätten sie doch stärkeres Interesse verdient. Denn die Zahl der wertvollen Versuche neue Musikwerke zu schaffen, ist ausserordentlich gross. Jahrzehntelang sind in früherer Zeit nicht so viele grundlegende Kämpfe geführt, so viel neue Anregungen gegeben worden, wie in den letzten fünf Jahren. Und ob die Resultate endgültig sein mögen oder nicht, die verschiedenen Versuche sind so wertvoll, dass sie starke Beachtung verdienten. Hier liegt die Schuld nicht an der Musik, sondern an den Menschen. In der Musik unserer Tage herrscht unter den Schaffenden regstes Leben aus starker innerer Ueberzeugtheit heraus. Auch gerade die Tatsache, dass es so viele Richtungen gibt, sollte die Menschen aufmerksam machen, sollte sie auffordern, selbst teil zu nehmen und sich ihr Urteil selbst zu bilden. Wenn trotz alldem Nachfrage und Interesse gering bleibt, so müsste man annehmen, dass die Menschen gute Musik gar nicht mehr hören wollen. Vielleicht sind sie ihrer über, oder sie wenden sich Anderm zu. Hier spitzt sich letzten Endes die Frage nach der heutigen Interesselosigkeit auf die Frage nach dem Musikbedürfnis des heut Lebenden zu. All die oben erwähnten äusseren Gründe, die angeführt werden, um die geringe Teilnahme an Konzerten usw. zu erklären, könnten ein wirklich vorhandenes, starkes Musikbedürfnis nicht verdrängen. Ob ein

Musikbedürfnis vorhanden ist und welcher Art es ist, wird der Kern unseres gesamten Fragekomplexes sein.

Es lässt sich nicht leugnen, dass die seelische Haltung der Menschen im Augenblick der Kunst-Musik eher abgeneigt, als zugewandt ist. Es gibt ja so einen einheitlichen Geist — dies oft unmerkliche, und doch stets vorhandene gemeinsame Fühlen und Denken der Menschen, das ganz allgemein die Haltung der Menschen bestimmt; jene Haltung, die sich schnell ändern kann und doch weit mehr ist, als eine Mode. Es ist auch zuzugeben, dass die positive Zuwendung zum Sport, und damit zur Körperlichkeit, eine allgemeine Hingabe an geistige Dinge erschweren kann. Aber die Menschen sind heut viel zu klug, als dass sie Sport ganz ungeistig trieben. Für uns Deutsche, die wir uns vor dem Kriege teils in Wirtschaftlichkeit, teils in Gelehrsamkeit überlasteten, bedeutet der Sport eine Befreiung unseres Gesamt-Habitus. Die Jahre, in denen wir ihn zuerst übertreiben, mögen uns von manchen andern Dingen fern halten. Dass wir uns aber durch ihn so weit verändern, um eine jahrhundertelang uns nahe stehende Kunst vergessen zu können, glaube ich nicht. Und so glaube ich auch nicht, dass das Bedürfnis nach Musik aus andern Gründen abhanden kommt. Die Menschheit als Ganzes besitzt auch ihren Charakter; es erscheint mir unwahrscheinlich, dass solche Charakterzüge, wie Musik und Musikbedürfnis verloren gehen könnten. Aber Wandlungen macht der Charakter der Menschheit, und mit ihm Musik und Musikbedürfnis, durch. Deshalb stelle ich die neue Frage auf, ob die gegenwärtigen Zustände nicht dadurch bestimmt sein könnten, dass die herrschende Musik nicht in der Lage ist, das Musikbedürfnis im charakteristischen Sinne zu befriedigen.

Vor 15—20 Jahren passten Menschen und Musik gut zueinander; wir finden in der damals komponierten Musik die gleichen charakteristischen Züge, die den Menschen jener Zeit des Wohllebens auszeichnen. Seitdem haben sich die Menschen sehr verändert, und ich möchte drei Momente aus dem bisherigen Ergebnis dieser Wandlung hervorheben, die mir im Hinblick auf Musik wichtig erscheinen. Wir sind einfacher, ungeduldiger und rhythmischer geworden. Die grössere Einfachheit spiegelt sich in Lebensformen, aber auch in den Formen der Dinge wieder, mit denen wir umgehen. In der Kunst wird uns demgemäss jede Art seelischen Pathos von Tag zu Tag unerträglicher. Ich sage ausdrücklich: seelischen Pathos; denn es gibt ein formales und stilistisches Pathos, das notwendig und überzeugend den einfachen Dingen anhaften kann. Unsere Einfachheit ist eine gewisse Gradheit, Nüchternheit, sachliche Offenheit, die anstrebt, an Allem nur das Wesentliche und Notwendige zu zeigen. Dadurch wird die Romantik immer unmöglicher. Unsere Ungeduld zeigt sich im Verkehr, im Briefstil. Sie verlangt, dass sich die Erscheinungen nicht wiederholen, verlangt Prägnanz in der Form und hat unsere intellektuelle Gewandheit und Aufnahmefähigkeit ausserordentlich geschult. Mit Rhythmik ist unser heutiges Leben in geradezu ungeheurem Masse durchsetzt: Der Rhythmus jeder Maschine, jedes Verkehrsmittels, jedes Tanzes und Sportes drängt sich in Ton, Geräusch und Bewegung so stark auf, dass rhythmisches Empfinden uns selbstverständlicher geworden ist, und zwar so restlos, dass wir

uns dessen gar nicht mehr bewusst sind. Wir staunen nur über Vorgänge, die keinen Rhythmus haben.

2.

Soll die Musik einer Zeit das Musikbedürfnis der Menschen befriedigen, dann müssen in dem Verhältnis Musik zu Menschen beide Komponenten wesentliche konforme Züge aufweisen. Ich bin überzeugt, dass die angeführten drei Eigenschaften der heutigen Menschen in einer sie interessierenden Musik vertreten sein müssten, oder dass ihnen zum mindesten nicht entgegengetreten sein dürfte. Hier liegen die Gründe, weshalb uns trotz aller gelegentlichen Eindrucksfähigkeit die Musik früherer Zeiten nicht mehr das sein kann, was sie den Menschen früherer Zeit war. Wir ertragen die Wiederholungen in den klassischen Formen kaum noch, das rhythmisch unplastische Dahinfliessen mancher romantischen Musik langweilt uns und seelisches Pathos ist uns oft genug als seelische Exhibition peinlich.

Es besteht gar kein Zweifel, dass die moderne Musik auf Rhythmik erheblich mehr Wert legt, als die Musik der letzten Jahrzehnte. Wie sich der Rhythmus in ihr ausdrückt, bleibt uns hier gleichgültig, wesentlich ist nur, dass er vorhanden ist, dass der Hörer ihn suchen und finden kann. Die Musik ist auch einfacher geworden. Das dokumentiert sich rein äusserlich schon durch die Zuwendung zu Kammermusik und Kammerorchester. Das zeigt sich in der musikalischen Diktion, die meist auf romantische Pathetik verzichtet. Viele glauben, dass die Atonalität ein Gegensatz zum Einfachen sei. Das ist falsch. Tonalität oder Atonalität sind weder sichere Kennzeichen für den modernen Geist einer Komposition, noch Beweise für Einfachheit oder Kompliziertheit. Beides sind nur Hilfsmittel, Geist und Form eines Werkes zum Ausdruck zu bringen. Nicht mehr. Aber im Ganzen muss zugegeben werden, dass Einfachheit nicht in dem Masse Allgemeingut der neuen Musikwerke ist, wie Rhythmik. Auch unserer Ungeduld, respektive unserem Wunsch nach Prägnanz kommen viele Werke entgegen, besonders die Versuche, kleine, kurze Formen zu schreiben. Doch scheinen mir hier die grössten Hindernisse für den modernen Hörer zu liegen. Die Komponisten bedienen sich heut noch überwiegend alter Formen, romantischer, klassischer und vorklassischer. Sie giessen neuen Wein in alte Schläuche. Und abgesehen davon, dass dem modernen Hörer die Gesetzmässigkeit dieser Formen völlig gleichgültig ist, wenn er nicht vorurteilsvoll akademisch gebildet ist, bin ich der Ueberzeugung, dass diese Formen den Komponisten zu Resultaten zwingen, die er gar nicht beabsichtigt. Oft stört die Diskrepanz zwischen alter Form und neuem Inhalt ganz ungeheuer beim Anhören. Vor allem aber verhindert die alte Form den Komponisten seine Gedanken prägnant und adaequat zu gestalten. Der moderne Komponist braucht formal völlige Bewegungsfreiheit, wenn er aus seinem eigenen Empfinden zu neuer strenger Form kommen will. Dem Instinkt oder der Intention zu folgen, ist ein sicherer und gerader Weg, und vor allem der Weg, den der moderne Hörer ebenso instinktiv mitgehen kann.

Aus den letzten Abschnitten geht ohne weiteres hervor, dass die moderne Musik über Eigenschaften verfügt, die dem Wesen des modernen Menschen nahe stehen. Wenn sich der Mensch zu dieser Kunst noch nicht offen bekennt, so scheint mir dies, von der Musik aus gesehen, daran zu liegen, dass die an sich schon vorhandenen Einzelheiten noch nicht immer die Ausdrucksform gefunden haben, durch die sie allein überzeugend wirken können; dass sogar in dem Verwenden alter Form ein direktes Hindernis für die Verständigung liegt. Der Hörer andrerseits besitzt meines Erachtens durchaus ein Bedürfnis, Musik zu hören! Es kann in verschiedenen Ländern verschieden stark sein, es mag auch im Augenblick nicht so stark hervortreten, weil die Zuwendung zu andren, neuen Dingen seine Energien in Anspruch nimmt. Wird es wieder freier, dann besteht grosse Wahrscheinlichkeit, dass die neue Musik, die viele seinem eigenen Wesen nahestehende Eigenschaften besitzt, seinem Musikbedürfnis gerecht werden kann. Aber eins muss er so bald wie möglich verlieren: das Misstrauen gegen die neue Kunst.

Die alte Kunst kommt seinem zeitlich-charakteristischen Musikbedürfnis nicht nahe, sie ist ihm Luxus, wie alte Stiche oder altes Porzellan. Ueber die neue Kunst liest er die subjektive Meinung des Referenten seiner Zeitung. Wenn nun darin steht, dass man „Für vier Takte von Richard Strauss die ganze moderne Musik verschenken kann“, was soll er da für Zutrauen haben? Was kann ihm das Wort „Kommunistenmusik“ sagen; ist ihm ein Komponist nicht erledigt, von dem es heisst, er hätte nur „gelernt, im Trüben zu fischen“? Eine sachlich fähige und menschlich verantwortungsbewusste Presse könnte viel dazu beitragen, die Aufmerksamkeit der Menschen wach zu halten. Die Komponisten führen einen schweren Kampf und ihr einziger Helfer ist der bereitwillige, von vornherein interessierte Zuhörer. Muss der Komponist auf den verzichten, dann bleibt ihm nur übrig, den Hörer zu zwingen; und das kann er heut wohl noch nicht immer. Denn wie er noch nicht die entscheidende Form gefunden hat, noch „zurück“ ist, so ist er andererseits dem Hörer wieder in andern Dingen voraus, z. B. in der Beurteilung der technischen Hilfsmittel. Einstweilen scheinen äussere Charakteristika wie Atonalität, Klanglichkeit, lineare Schreibweise usw. dem Hörer immer noch das Wichtigste. In der Beziehung ist der Hörer zurück.

Musik und Menschen werden sich wieder viel näher kommen. Das, was die Menschen heut ablenkt und ermüdet, werden sie beherrschen lernen, das Misstrauen werden sie überwinden und die Wesensnähe der modernen Musik werden sie erkennen, wenn sie imstande sind, deren Wesenskern durch das Technische und Aeusserliche hindurch zu hören. Und die Musik wird ihnen von sich aus entgegenkommen, indem sie lernt, Wesenheiten in eine neue überzeugende Form zu giessen.

Es ist möglich, dass die Zeit gar nicht mehr fern ist, in der sich unser Musikleben wieder auf innere Notwendigkeiten und Bedürfnisse stützt. Und wenn das Interesse an der Musik einmal wieder erwacht ist, dann kann es möglicherweise lange wach bleiben, zumal wenn die Jugend herangewachsen ist, auf deren Erziehung in Verbindung mit der Musik heut soviel Wert gelegt wird. Ich erinnere nur an die Erlasse des preussischen Kultusministeriums und an die Jödesche Jugend-

bewegung. Mögen diese Versuche in ihrer Form noch so umstritten sein, praktisch werden sie künftige Menschen für Musik aufnahmebereit machen. Und von praktischem Wert werden noch einige Forderungen sein.

So muss in einem gewissen Rahmen der gewerbsmässige Interpret ausgeschaltet werden. Wenn sich ein Interpret auf den Standpunkt stellt, in seinem Konzert ein beliebtes älteres Stück zu spielen, und irgend eine, gleichgültig was für eine, Uraufführung zu bringen, um gleichzeitig Publikum und Presse anzulocken, dann weiss man, dass dies Konzert nur dem geschäftlichen Interesse des Interpreten dient, aber niemals der Kunst. Da müssen Musik- und Konzertvereine helfen, sie müssen sich immer wieder gerade der wertvollen neuen Musik annehmen und die Werke nicht einmal, sondern öfter aufführen. Der gute Inter pret wird dabei stets gesucht sein.

Ferner müssen die Komponisten aufhören, ganz allein für den Konzertsaal, für den Interpreten zu schreiben. Sie müssen den Versuch machen, die technischen Schwierigkeiten ihrer Werke wenigstens teilweise so zu begrenzen, dass sich der Musikfreund mit ihnen beschäftigen kann. Das braucht keine populäre Musik zu werden. Im Gegenteil, was der Dilettant zu Hause studiert, kann oft tiefer sein, als das Stück, das im Konzertsaal Erfolg haben muss. Aber es darf vom Dilettanten nicht die technichen Fähigkeiten des beruflichen Interpreten verlangen. So lange jede neue Komposition nur vom Berufsmusiker gespielt werden kann, trennt praktisch den Dilettanten eine tiefe Kluft von neuer Kunst. Das ist ebenso wichtig, wie die früher erwähnten Hindernisse wirtschaftlicher und anderer Natur, es verhindert das Näherkommen schon rein äusserlich. Auch zu der „angewandten" Musik wird sich der Komponist bekennen müssen. Kinomusik, mechanische Musik sind Erscheinungen unserer Zeit. Sollen die Komponisten daran vorüber gehen? Die Verständigungsmöglichkeiten mit den Menschen mögen hier sogar relativ am leichtesten sein; und wenn sich geistige Menschen nicht schämen, ins Kino zu gehen, sollen die Komponisten sich etwa schämen, dafür zu schreiben? Sie müssen glücklich sein, in einer Zeit zu leben, in der sie selbst den Weg weisen können, und nicht nur verurteilt sind, ein Erbe auszubauen.

Philipp Jarnach (Berlin)

DIE MUSIK UND DIE VÖLKER [1]

Sehr verehrter Doktor Mersmann!

Sie wünschen zu erfahren, ob ich im gegenwärtigen Musikschaffen der verschiedenen Länder einen Zusammenhang erkenne, der über die Merkmale nationalkultureller Bedingtheit hinaus das — vermutete oder erhoffte — Vorhandensein einer geistigen Gemeinschaft bestätigte.

[1]) Der Verfasser entspricht der Bitte der Schriftleitung, sich zu diesem Thema zu äussern, in der Form eines offenen Briefes. Die Schriftleitung.

Es bereitet mir einige Verlegenheit, darauf zu antworten; insofern nämlich, als Sie vielleicht ein Bekenntnis erwarten, während ich mich hier mit der Andeutung allgemeiner Tatsachen begnügen muss. Die zeitgenössische Produktion, soweit uns diese zugänglich ist, nach einem persönlichen Gesichtspunkt zu werten, wäre in vielen Fällen ungerecht. Ich empfinde es heute als müssig, „Forderungen“ aufzustellen und möchte mir jede Art der Intoleranz abgewöhnen. Massstäbe gibt es zwar, aber Vergleiche sind verfänglich. Nicht das Wesen der Aufgabe ist an sich entscheidend, sondern die bewegende Kraft des Selbsterlebten, und der Grad ihrer Ausstrahlung in die künstlerische Form. Ich meine: ist uns einmal die Erkenntnis von der unzerstörbaren Einheit der Kunst geworden, sind wir uns dessen endgültig bewusst, dass alles, was sie hervorbringt, hier wie dort dem gleichen Trieb entspringt, und folglich im Letzten gleiches Ziel anstrebt, so bedarf diese höhere Verwandtschaft keines Nachweises mehr und keiner Begründung im Einzelnen.

Somit blieben nur Unterschiede der Fähigkeit und solche der Milieu-Entwicklung. Das Gemeinsame werden wir nicht in der Betonung von Tendenzen suchen, die zufällig parallel entstanden und zu sehr handgreiflich sind, als dass sie nicht der Verdacht der Manier träfe. Der Begriff der „Richtung“ ist ohnedies, wie auch derjenige der „Führerschaft“, in den staubigen Fundus der kritischen Phraseologie längst zurückverwiesen. Was sich am Kunstwerk als allgemein gültig herauskristallisiert, sein Ausdrucksgewicht, wird durch örtliche oder stoffliche Gebundenheit in seiner Auswirkung ausserhalb des Entstehungskreises kaum beinflusst. Das Zusammentreffen ästhetischer Strömungen liesse sich daraus erklären, dass die Musiker ungleich mehr voneinander wissen und hören, als in früheren Zeiten. Es ist sozusagen eine Verkehrsangelegenheit. Aber alles, was über ein geschwätziges Mittelmass hinausragt, kann sich nur in einer Sphäre begegnen, in der Stilähnlichkeiten nichts mehr bedeuten.

Es trifft sich, dass ich als Mitglied der Internationalen Jury in London Gelegenheit hatte, an die zweihundert Partituren durchzusehen, die, von siebzehn Ländern zur eventuellen Aufführung empfohlen, als ein Querschnitt der Weltproduktion innerhalb der letzten fünf Jahre gelten können. Dieser Ueberblick gestattete zunächst die erfreuliche Feststellung: dass die neue Musik ihre Krise überwunden hat und sich vom Spekulativen immer mehr entfernt. Mit der zunehmenden Sicherheit in der Handhabung subtilerer Klangmittel hat sich allmählich die Erfahrung gebildet, die ihre Ausdrucksmöglichkeiten erschliesst. War einmal die Brauchbarkeit der tonartlosen Harmonik als künstlerischer Faktor nicht mehr bestritten, so musste der unklare Begriff, der mit dem Worte „Atonalität“ bezeichnet wird, aufhören, eine Doktrin zu sein. Die Begabteren unter den früheren Aposteln des Radikalismus fühlen sich nicht mehr bemüssigt, auf Theorien zu pochen, deren Bedeutungslosigkeit sie bei Zeiten erkannten. Es wird viel und, wie mir scheint, auch ungleich konzentrierter gearbeitet, als noch vor wenigen Jahren.

Ausser den Beziehungen, die durch Rassen- oder Kulturverwandtschaft gegeben sind, lassen sich Berührungspunkte nur mehr im Formalistischen erkennen.

Das Zurückgreifen auf vorklassische Muster z. B. könnte als antiromantische Tendenz gedeutet werden: in den meisten Fällen aber ist es nur ein Ausweg, die Folge einer stilistischen Unsicherheit, die in den überlieferten Formen eine tragbare Basis finden möchte. Wer den Geist dieser Formen lebendig empfindet, und aus ihm die Anregung zu einem wirklich Neuen, Wandlungsfähigen schöpft, wird es nie nötig haben, am Schema festzuhalten und den Zusammenhang, durch Titel oder sonstwie, zu illustrieren.

Ganz anders verhält es sich mit der Musik, die aus bodenständigen Tiefen, aus den Urformen des Volksgesangs ihre Kraft empfängt und die ewige Melodie der Scholle als Kunst wiedergibt. Hier stehen wir einer Erscheinung gegenüber, deren Echtheit nicht anzuzweifeln ist. Gerade solche Werke, die in der Betonung nationaler Eigentümlichkeiten jeden Gegensatz verschärfen und nur für den heimatlichen Kreis bestimmt zu sein scheinen, — sie wecken überall eine verborgene Resonanz, werden allseitig verstanden und empfunden. Einiges darunter gehört neben Schöpfungen selbständiger Gestalter in jene Sphäre geistiger Gemeinschaft, die alles Wesenhafte vom Stofflichen trennt.

Zuletzt also findet sich ihre Frage — wenn auch in einem beschränkenden Sinne — positiv beantwortet.

Ihr ergebener

Philipp Jarnach.

Erich Doflein (Freiburg i. Br.)

MUSIKFESTE UND MUSIKFESTSTIL

1.

Man kann sich wohl keinen grösseren Gegensatz denken, als jenen zwischen dem „Lebens- und Gedankenkreis eines Jugendchores“ aus den Musikkreisen der norddeutschen Jugendbewegung und einem modernen Musikfest, dem Sammelpunkt der Bewegung in der musikalischen Jugend. Und doch: würden Vertreter der beiden Lager einander begegnen, sie müssten ob der Gemeinsamkeit und scheinbaren Identität ihrer in Formeln gefassten Einstellung und geahnten Aufgabe erstaunen. Plötzlich jedoch würden sie fühlen müssen, dass ihnen langsam die Gesprächsbasis entgleitet und die Möglichkeit einer Auseinandersetzung sich fast unmerklich aufhebt. Indem beide dieselben Worte gebrauchen, öffnet sich die Grenze zwischen getrennten Wesenskreisen vor ihnen als Kluft; die schönen und bei ihrer Prägung oder Wiederentdeckung so sinnvollen Begriffe: Polyphonie, Melodiegesetz, Musizierfreudigkeit, nicht sonatische Satzfolge, Antiromantik, sachliche Haltung usw. — alle diese Begriffe würden schliesslich ihre Eindeutigkeit verlieren. Das Ende des Gesprächs wäre sicherlich, dass sich beide Disputanten mit dem scheinbar eindeutigen Tadelwort „Romantiker“ bewerfen würden, wo-

bei der eine das Pathos und die naive Gewissheit des Vertreters des Jugendchorkreises belächeln und dieser die „Aeusserlichkeit“ des anderen bei der Einstellung auf Wirkung und Konzertbetrieb kritisieren würde.

Auch die öffentliche Diskussion, das theoretische und kritische Schrifttum leidet unter ähnlichen, immer wieder zu beobachtenden unglücklichen Fügungen. Die publizistische Auseinandersetzung wird — obwohl sie scheinbar blüht — immer unwirklicher und schattenhafter, da die Möglichkeit, sprachlichen Prägungen im Hinblick auf ihre Eindeutigkeit gerecht zu werden, spärlicher wird und spärlicher werden muss. Nicht allein durch das Schwinden der Wesentlichkeit der Sprache selbst, das wir als Zeiterscheinung erleben, auch durch Wandlung in den jeweils diskutierten Begriffssphären ist diese Krisis bedingt. Erst mit einer bedächtigen Betrachtung der jeweiligen „Sachhaltigkeit“ selbst gelingt eine die Voreiligkeit der Schlagworte zersetzende, sachbestimmende Aussage, gelingt Sprache als reale und nicht nur schattenhafte Mitteilung. Solche Betrachtung jedoch unterwühlt Selbstverständlichkeiten, fördert aber auch verschüttete Werte zu Tage.

2.

Ein Musikfest ist ein potenziertes Konzert und setzt die für den Konzertbesucher und das Konzertleben eigentümliche psychische Situation in erhöhtem Grade voraus: die Einstellung auf Gefühlserlebnisse, verbunden mit einem naiv angeeigneten, autonomen Recht zu Kritik und Diskussion. Man fordert seelische Offenbarung und fühlt zugleich die selbstverständliche Berechtigung in sich, Offenbarung zu kritisieren. Das Musikwerk erfüllt hier nicht eine organische Stelle, an welcher es in dieser oder jener gesicherten Form erwartet wurde, sondern es muss durch seine Eigenart überzeugen. Es muss sich selbst rechtfertigen. Es muss in sich selbst so stark sein, dass es durch eigene Kraft ersetzen kann, was einer kirchlichen Komposition früherer Zeiten durch die geistliche Tradition oder einem Unterhaltungsstück aus dem Kreise höfischer Geselligkeit (wohl bis zu Mozarts Zeiten hin) durch die Selbstverständlichkeiten des jeweiligen Zeitstils gesichert war. Es muss selbst Kirche sein und muss durch sich selbst selbstverständlich sein; ja, es will sogar oft Kirchlichkeit und gesellschftlichen Unterhaltungswert in der merkwürdigen Form künstlerischer „Religiösität“ verbinden. Es wird also ein typisches Werk der „Romantik“ sein, indem es als Ausstrahlung einer einzigkeitsbewussten Individualität äusserste persönliche Möglichkeiten sammelt, die Kraftquellen der verschiedensten geistigen Bezirke zur Einheit bindet und ausserdem noch selbst in sich seine Verteidigung gegenüber einer erwarteten Kritik übernimmt (mehr auf Ueberzeugung bedacht, als selbst unmittelbar Ueberzeugung seiend und darstellend).

Zweierlei ergibt sich:

Einem geschärften Gewissen wird es immer unmöglicher werden, im Rahmen eines Musikfestes einer grossen Reihe solcher persönlichster Bekenntnisse zu folgen; es wird die Unmöglichkeit, dem Geistigen und Persönlichen der

Werke gerecht zu werden, erkennen. Das Gewissen wird eine wachsende Sehnsucht empfinden nach anderer Musik, die nicht nur eine immer neue Persönlichkeit offenbart, sondern endlich einmal auf irgendeine Weise Gemeinschaft stiftet unter den Hörenden und diese Hörenden nicht mehr im einsamen Verstehen einer einsamen Persönlichkeit tausendfältig voneinander löst.

Einen Musiker aber mit weniger scharfem Gewissen wird der Zwang des Ueberzeugenwollens immer mehr ergreifen, und er wird nach immer stärkeren Mitteln suchen, ohne zu merken, wie unerträglich die steigende Materialisierung dieser Mittel von dem Anspruch auf Offenbarungswert und Innerlichkeit absticht; ein Anspruch, der in peinlichster Form zu scheinbar selbstverständlicher Gewöhnung erstarrt. Der notwendige Wirkungswert (die Selbstbehauptung) der romantischen Konzert-Musik hat sich in sich übersteigert, ist hohl, leer und äusserlich geworden.

Was bleibt als Möglichkeit? Man kann entweder alles, was mit „Wirkung" zu tun hat, fortwerfen, neu beginnen und sich jene Musik suchen, die zu täglichem Umgang in gemeinschaftlichem Musizieren geeignet ist — wie es jene Jugendchöre tun, die jenseits der Sphäre möglicher „Kritik" die unbegleitete Polyphonie der alten Meister singen.

Oder man kann die „Äusserlichkeit" zu einem positiven Wert gestalten, den Wirkungswert bewusst und freudig bejahen, die Unterhaltsamkeit steigern und somit jene für uns heute nur Einsamkeit schaffende ästhetische Wirkung der primär-individuellen Musik auflösen und ablösen. Der verschüttete Wert einer Musiziermusik, einer kultivierten Unterhaltungsmusik, tritt neu zu Tage. Die scheinbar eindeutigen Begriffe „Unterhaltungsmusik" und „Aeusserlichkeit" erhalten einen neuen Sinn. Das „Wirken" eines Werkes, einst als menschheitliche Idee in Opposition zu einer fast durchweg in ihrem Gebrauchswert geltenden Musik in seiner Bedeutung geahnt, dann im Einheitskunstwerk real geworden, späterhin verflacht und entgeistigt, erhält nunmehr definitive, sachliche, gewusste Bedeutung und eine gemeinschaftliche Funktion. Dass solche Bewusstheit des Wirkungswertes zuerst in der Form von Ueberraschung und Parodie wirklich werden musste, ist leicht zu verstehen. In dem Augenblick jedoch, in welchem alles Oppositionelle zurücktreten konnte, ergaben sich sofort Grundlagen für jenen Stil, den man „sachlichen Wirkungsstil" nennen könnte.

3.

Seit einigen Jahrzehnten bestimmen die Musikfeste die Programme und den Stil unseres Konzertlebens; Feierstimmmung, Börsenstimmung und Einstellung auf sachliche Orientierung verbanden sich jeweils in den verschiedensten Dosierungen. Diese Feste sind reinste Repräsentanten des Konzertgeistes und der romantischen Geltung des im Bewusstsein ungeklärten Wirkungswertes (in seiner Vermischung mit jenem Anspruch auf Geistigkeit und Ewigkeitswert). Die psychischen Voraussetzungen dieser Feste in ihrer angedeuteten Stimmungs-

mischung definieren schlechthin, was man mit abfälligem Beiklang „Romantik" zu nennen sich angewöhnt hat.

Erst heute aber ergibt sich ein ausgesprochener Musikfeststil. Man hörte in den letzten zwei Jahren Werke, die im Rahmen eines Festes wirklich verstanden werden konnten; Werke, die sofort eine reale Kritik ihrer Faktur ermöglichten und den Kritiker nicht mehr in die unmögliche Aufgabe zwangen, Richter über eine weltanschauliche Offenbarung zu sein; Werke, die darauf verzichteten, nur die Impression einer später einmal zu leistenden Verstehensarbeit zu vermitteln.

Wenn man im vergangenen Herbst durch die 56 Säle der Internationalen Kunstausstellung in Dresden ging, so blieb das Auge nach tausend Ermüdungen an den klaren Bildern der „Sachlichkeit" hängen. Erst am nächsten Tage fühlte man, dass man es doch nur mit höchst kunstvoll gefrorenem Cézanne zu tun hatte. Es blieb als Erlebnis nicht mehr als eine gleichsam in sich isolierte „Wirkung". Auch hier haben wir es mit einem Aktualitätswert zu tun. Aktualität jedoch — dies ist nicht zu leugnen — hat in unserer Zeit einen starken Abglanz höherer, geistigerer Wertigkeit bekommen.

Während der romantische Künstler in eine für ihn ganz selbstverständliche Ueberschätzung der Zukunft (und seiner Zukunft) verstrickt war, ergibt sich für uns heute eine Ueberschätzung der Gegenwart, des Augenblicklichen. Als Erlösung von der Uebergewichtigkeit der Zukunft und dem mit dieser verbundenen Recht zu kontinuierlicher Vereinzelung erhält aber diese Betonung des spontanen Wirkungswertes eine durchaus zeitwesentliche Bedeutung. Zudem lehrt die Geschichte, dass die Bejahung des Wirkungswertes den Boden bereitet für die Intensivierung der Form. So folgte auf die Wirkungsbetontheit der Mannheimer Symphonik der frühe klassische Stil, bis im ersten Ewigkeitsbewusstsein der Klassik diese selbst zur Ausdrucksromantik umgebogen wurde.

So gaben die Donaueschinger Musikfeste einem ausgesprochenen Musikfeststil Raum. Die Feste der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (Salzburg, Prag, Venedig, Zürich und in diesem Sommer: Frankfurt) hatten mehr die Aufgabe, die Mannigfaltigkeit der Länder und deren repräsentativste Vertreter vorzustellen. Gerade hier zeigte sich jedoch die Unmöglichkeit, bei der Fülle des Aufzufassenden den persönlich konsequentesten Werken gerecht zu werden. Zu bester „Wirkung" kam jeweils immer jener frische sachliche Musizierstil, von dessen Art wir viele Werke brauchen, um das Musizieren selbst zu retten und um Stoff für unsere Konzerte zu haben, deren Stimmung etwas leichter und lichter geworden ist und langsam die Kirchlichkeit des romantischen Konzertsaals verliert. Musik der Täglichkeit, im Gegensatz zum ewigen Feiertag oder Feierabend der Kunst des vorigen Jahrhunderts; Musik, die wertvoll ist, ohne ewig, ohne auf die Zukunft projiziert zu sein; Musik mit unvermittelter Realität, daher oft „sachlich" genannt.

4.

Unabhängig von diesem Getriebe aber wird in der abseitigen Provinz einsamer Konsequenzen manches geschehen und geschaffen werden, dessen Vollbringung sein muss, ohne jede Frage nach Wirkungswert, Gemeinschaft und Tagesfunktion. Persönliche Ergebnisse, Folgerungen, die realisiert werden müssen, wie vielleicht Bachs „Kunst der Fuge“ entstehen musste, mit Massen zu messen, die über die Sphäre der „Wirkung“ hinausgehen. Es wäre gut, wenn Werke solcher Art nicht mehr der notwendig voreiligen Beurteilung im Rahmen von Musikfesten ausgesetzt würden. Sie sollen und können nur kleinen Kreisen dienen. Verzichten wir darauf, auf den Musikfesten Ueberzeitlichkeit offenbaren oder entdecken zu wollen. Es wäre dies ein kleiner Schritt auf dem immer wieder neuen Wege zur Ehrlichkeit. Der Begriff und die im Werk greifbare Funktion der künstlerischen Persönlichkeit ändern sich mit den Stilformen. Ebenso müssen sich Begriff und Funktion der „zeitlosen Geltung“ (der Ueberzeitlichkeit und Zukünftigkeit) von Kunstwerken ändern. Es gehört somit unbedingt zu der Umschichtung der Wertfunktionen, die wir heute erleben, wenn sich der Begriff vom „ewigen Wert“ des Kunstwerks aus der sprachlichen Unbestimmtheit eines romantisch-selbstverständlichen Attributes des Werks und des künstlerischen Schaffens überhaupt zu einer vertiefteren, würdigeren Eindeutigkeit klärt.

In Angriffen gegen die moderne Musik, besonders gegen diejenige, die hier mit gewissem Recht Musikfestmusik genannt wurde, liest man immer wieder, dass diese Kunst im Grunde „immer dieselbe“ sei, von welchem Komponisten sie auch stamme, dass sie ein „Universaljargon“ sei, ohne Differenzierung usw. Solche Argumentation übersieht stets (neben ihrer launenhaften, platten Ignoranz) jene genannte Tatsache: dass sich die Form der Greifbarkeit des Persönlichen für diese Musik in ihrem Streben nach übersubjektiven Allgemeinwerten geändert hat und ändern musste. Vom Standpunkt des 19. Jahrhunderts aus muss man wohl von einem Schwinden des Persönlichkeitswertes in dieser gebrauchten (gleichsam von einer gewissen Art des unterhaltungsbedürftigen Konzertpublikums bestellten) Kunst sprechen; tritt die Beurteilung aber somit auf den anderen Boden über, so wird sie das jeweils „Persönliche“ in neuer Wertung aufdecken und begreifen. Persönlichkeit muss hier den I n t e n s i t ä t s g r a d bestimmen, und zwar im Rahmen einer Gestalt, deren Mittel sich einer Allgemeinheit der Verständigen sicher wissen können, wie es die klassische Kadenz entsprechenden Wendungen der Kirchenmusik möglich war. Persönlichkeit im Bereich romantischer Wertung galt durch eine viel unvermitteltere Auswirkung ihrer Intensität; sie hatte die Funktion, von einer persönlichen „Eigenart“ überzeugen zu müssen, der man „glauben“ konnte oder nicht, deren P o t e n z unabhängig von den zu beurteilenden musikalischen Werten zur Diskussion stand. Das sachliche „Können“ erhielt folglich notwendig einen minderen Wert; es löste sich ab von der menschlichen „Potenz“. Der „Könner“ im Kompositorischen war meist „nur“ ein Könner. Die beiden Begriffe des Könnens traten auseinander, lockerten sich in ihrer ursprünglichen Wechselbeziehung. Diese Tatsache wird in die psychologischen Definitions-

momente der Stilhaltung der „Romantik“ eingereiht werden müssen; sie dürfte ebenso eine der wesentlichsten Grundlagen wie auch ein Ergebnis der Tendenz zur Individualisierung, zur besonderen Wertung einer stetig neuen Färbung sein, der gegenüber dann notwendig das sachliche „Können“ seine Eindeutigkeit verlieren musste. Zur Deckung werden diese beiden Begriffe des „Könnens“ natürlich kaum gelangen. Aber sie können sich in hohen Graden einander annähern, so wie wir es aus der strengen Konsequenz der alten Meister zu fühlen glauben. Vielleicht ist auch das Rätselhafte in der Totalität Sebastian Bachs durch die völlige Einstimmigkeit beider Reiche des Könnens zu erklären.

Es ist scheinbar nur ein kleiner Unterschied, wenn man einerseits sagt: die Persönlichkeit setzt sich durch die Intensität ihrer geschlossenen Eigenart durch, oder andererseits sagt: der Intensitätsgrad im Rahmen einer Gemeinschaftlichkeit bestimmt den besonderen Wert eines Werkes. Und doch ist mit dieser Unterscheidung der Unterschied zwischen grundsätzlich geschiedenen Stilhaltungen bezeichnet, in welchem auch das „Können“ in jeweils verschiedener Funktion bedeutsam wird. In diesem Zusammenhange kommt es darauf an, die Einstellung auf die uns fast verlorene zweite der Möglichkeiten zu lenken: die Grösse eines Werkes, das durch seine relative Neuartigkeit und persönliche Intensität im Rahmen einer Gemeinschaftlichkeit gross ist — und nicht in der unendlichen Kette möglichst persönlicher Bekenntnisse (der Romantik) durch seine persönliche Bedeutung auffällt, — wird durch die nur in jenem Rahmen gemeinschaftlicher, allgemeinerer Bindung mögliche Eindeutigkeit des Könnens in weit tieferer Gegründetheit gesichert und gerechtfertigt sein; durch jene Eindeutigkeit des Könnens, die unserem augenblicklichen Kunstleben gänzlich fehlt. Diese andere Form von Grösse ermöglicht dann eine Form des „zeitlosen Wertes“, d. h. eine Form der Allgemeingültigkeit, die sich als Attribut des Schicksals ergibt und nicht im trügerischen Bewusstsein ihrer selbst forciert ist.

Man denke an Bach: Er gestaltete ganz aus den Möglichkeiten und Gegebenheiten seiner Zeit heraus. Während er als Instrumentalist berühmt war, genügte er als Komponist; er schuf, was gebraucht wurde; tat, was alle taten. Er wurde nicht „verkannt“ wie ein romantisches Genie: er war anerkannt, nur seine geheime Grösse blieb unerkannt; seine „Potenz“ blieb Geheimnis. Sein „Können“ jedoch ward als selbstverständlich hingenommen und als selbstverständlich vergessen, bis die Romantik erst die „Potenz“, d. h. seine menschliche Grösse erkannte, und wir heute uns dahin finden, diese Potenz in ihrem schicksalhaften und wunderbaren Einklang mit jenem Können zu begreifen. Dies erst ist wahre „Zeitlosigkeit“. Was damals „genügte“, gilt uns als Offenbarung.[1])

Was wir heute benötigen und zum Teil auch schon gewonnen haben, ist also: überholbare Kunst, Lebendigkeit, Eingliederung in den Tag. So kann

[1]) Uebersehen werden darf hier jedoch nicht, dass die innerliche Situation bei jenen Werken aus Bachs letzter Lebenszeit, die heute erst unser besonderes Interesse gewinnen, wohl anders liegt. Sie sind weit mehr als einsame Konsequenz im Bewusstsein der Kraft zur Vollendung gestaltet, als Musterwerte über den Gebrauchswert hinaus gewollt, nach Massen der Architektur zu messen, reine Existenzwerte wie Dome und Pyramiden.

auch der Begriff des „zeitlosen Wertes", der heute zum Alltags-Schlagwort des Kunstphilisters geworden ist und sich in den letzten Jahrzehnten als geheimer Ausspruch in einem selbstgefälligen, ungereinigten Schöpferwillen eingeschlichen hat, wieder würdigere Eindeutigkeit erhalten und dann vielleicht auch einmal wieder in einem späteren Werke zur Wirklichkeit werden.

Solche Darlegungen — im Grunde peinlich in ihrer kühlen Tendenz zur Vivisektion — bezwecken eine vorübergehende Bewusstmachung von Hintergründen des aktiven Lebens, die kontinuierlich wirksam sind, sich immer wieder unbemerkt ändern und, in missverständlichen Schlagworten meist voreilig ins Bewusstsein gezerrt, zu beschränkter Selbstverständlichkeit erstarren können, wenn nicht dann und wann ein analytischer Pflug den hart gewordenen Boden umgräbt.

Die Lebenden

H. H. Stuckenschmidt (Berlin)

PERSPEKTIVEN UND PROFILE

Aus dieser Zeit das Gemeinsame herausheben, hiesse ihr Bestes leugnen; die Vielfalt der Erscheinungen, die Paradoxe der Nachbarschaften, die Unscheinbarkeit der Stile. Nie war die geistige Tendenz einer Epoche ungewisser als heute, nie war der gefühlsmässige Aktionsradius weiter. Es gibt schon gar keine Dinge mehr, die einander ausschliessen; das Substilste besteht neben dem Gröbsten. Und an irgend einem mystischen Punkte vereinen sich dem erkennenden Ohr all diese heterogenen Bahnen, ohne dass doch die entgegengesetzten Illusionen sich störten oder aufhöben. Wie phantastisch! Und wie grenzenlos! Die einfache Tatsache des zeitlichen Beisammenseins diktiert eine Eintracht der Extreme, die sonst nur im Sprichwort geläufig war.

Als das, was wir noch immer „neue Musik" nennen, breit gemacht wurde, schien es eine Sache für Eingeweihte. Man verstand nicht recht, was gemeint war, hielt jedoch für gut, mitzumachen. Jene Zeit, in der es einer ausgehungerten und hektischen Jugend gefiel und wohltat, sich unverständlich auszudrücken, erreichte erstmalig eine restlose Verwirrung und Entwertung aller Begriffe von Form, Inhalt, Handwerk und Phantasie. Diese geistige Inflation ging der materiellen um einige Jahre voraus.

Und seither gibt es, im Ganzen betrachtet, nur zwei Gruppen: die, denen die Inflation klar geworden ist, und die, für die sich nichts verändert hat. Präziser: die, denen alles relativ geworden ist und die, für die es Absoluta gibt. Daneben noch ein paar Neo-Snobisten, denen selbst die Relativierung relativ erscheint.

Das peinlichste Erbe dieser Zeit aber ist eine totale Ungewissheit über die soziale Stellung des Künstlers, über seine Verpflichtungen und Aufgaben. Aus der Frage, ob man noch immer Kunst machen soll, wird die brennende und radikalere, ob man es darf.

Und aus diesem Zweifel erklärt sich alles scheinbar Unechte, alle formale Spielerei, alles Tasten in Vergangenheit und Zukunft, die Neugier der Futuristen und die Altgier der Klassischen. — Da der Sinn des Ganzen fraglich wurde, prüft man den aller Details. Es liegt in diesem Suchen, diesem unermüdlichen Experimentieren, diesem Durchblättern von Jahrhunderten, eine imponierende Grösse. Wieviel geistigen Mut beweist eine Künstlergeneration, die durch jedes Automobil, jede Zeitung, jeden Generalstreik, jeden Radioapparat an ihre Unzweckmässigkeit erinnert wird, mit dem blossen Entschluss des Weiterlebens! Und wie intensiv füllt sie dies Leben aus!

Betrachten wir, was in den letzten Jahren sich als Wichtigstes, als stilverändernd herausgestellt hat. Es sind vier Ereignisse: Schönbergs Entwicklung zum Zwölftöneprinzip, Strawinskys Wendung zum Klassizismus, das Eindringen des Jazz in die Kunstmusik, die Mechanisierung der Interpretation.

Die Erscheinung Schönbergs, zeitfern in jedem Sinne (im vergangenen wie im zukünftigen nämlich) unantastbar in ihrer geistigen Reinheit, stets erregend und nie lösend, ist heute noch genau so problematisch wie vor 20 Jahren. Die systematische Zeit- und Weltflucht, das demonstrative Leugnen aller Probleme, die die Musik angehen und nicht aus der Musik stammen, sicherten eine Souveränität des Hand- und Hirnwerklichen, die Schönberg weit über alle Zeitgenossen stellt. Und dennoch, trotz dieser beispiellosen Vollkommenheit des Technischen, trotz dieser unerhört distinkten Phantasie, wird es sich später einmal erweisen, dass Schönberg sehr wenig Musik gemacht hat, oder doch eine Art Musik, die sich stets von aller anderen bedeutend unterscheiden wird. Mit dieser völligen Absonderung ist Schönberg den wichtigsten Fragen seiner Zeit glatt aus dem Wege gegangen; als die Besinnung aufs Mitmenschentum notwendig wurde, verharrte er in seiner königlichen Einsamkeit, opferte die Teilmacht über die Welt der obsoluten über einen begrenzten Kreis und steigerte mit einem unbegreiflichen Kraftaufwand das Prinzip des l'art pour l'art in das einer exzentrischen Autokratie des Geistes.

Nachdem er die tonalen Grundlagen der Musik zersetzt hatte, stellte sich ihm der Zwang entgegen, neue zu schaffen. Er fand sie, konstruktiv, von der Mathematik her (oder von Hauer her, der sie vor ihm fand). Die komplizierte Logik des Zwölftonsystems bestach. Hier war eine Möglichkeit zur Form. Das einfache Dogma einer zwölftönigen Reihe an die Systeme der strengen Polyphonie, der Umkehrungen, Krebse, Kanons und Engführungen zu wagen, hiess eine neue Kompositionsform kreieren, die auf lange Zeit hinaus fruchtbar werden konnte.

So tat Schönberg den letzten Schritt zur Abstraktion. An die Stelle eines sinnlich-musikalischen Ideals setzte er ein mathematisch-musikalisches. (Das geschah schon früher einmal, wenn auch gemässigter: in der Fuge.)

Das System, im Kern produktiv und nur bei Schönberg exponierteste Etappe der Esoterik, fand Liebhaber unter den Jungen.

Symptomatischer aber als diese Flucht ins Hirnliche war ein Ereignis, das fast gleichzeitig eintrat: Strawinsky fand, nahezu ohne Uebergang, aus der intrikatesten rhythmischen Zerfaserung in eine neue Form des Klassizismus, die trotz ihrer kunstgewerblichen Haltung als Geste der Bedeutung nicht entbehrt. Wie die Zwölftönemusik war auch diese Wendung die Folge einer inneren Anarchie, die, bei Schönberg (wie alles bei ihm) aus dem Tonmaterial stammend, bei Strawinsky etwas Menschlicheres betrifft. Strawinsky nämlich verkörpert den sehr zeitgemässen Typus des national gebundenen Intellektuellen, der, gewaltsam aus seinem Milieu gebracht, die innere Beziehung zu diesem Milieu so lange anspannt und überspannt, bis sie reisst. Strawinsky ist, mit einem Wort, der Typus des intellektuellen russischen Emigranten. Bis zur „Historie du Soldat" und „Mavra" entwickelt sich sein Stil progressiv national. Volkslied bestimmt die Melodie, Volkstanz den Rhythmus. Wir sehen hier also, im Gegensatz zu Schönberg, eine starke soziale Bindung. Nun aber beginnen die Einflüsse des neuen Milieus. Strawinsky lebt in Paris. Unmerklich wird er von Frankreich infiziert. Und eines Tages geschieht die Katastrophe; die nationale Bindung wird gesprengt,

und wie er einst aus Russland ausgewandert ist, flieht nun Strawinsky aus der Gegenwart in eine unsichere Vergangenheit, halb sie imitierend, halb parodierend. Auch diese Welle hat Vorläufer und Nachahmer. Und sie hat einen sehr positiven Hintergrund: durch sie nämlich beginnen sich die Formen zu verein fachen; die Thematik, an bewährte Muster gelehnt, wird populärer und so erfüllt sich auf dem Umwege einer ästhetischen Spielerei eine soziale Aufgabe: die Musik wendet sich wieder an mehr Menschen.

Gleichzeitig entwickelt sich ein entschiedener Widerstand gegen den intellektuellen Ernst, gegen das „Seriöse". Das dominierende Ideal der Zeit, die den Geist zugunsten des Körpers vernachlässigt, bemächtigt sich auch der Musik. Die symmetrischen Rhythmen rücken an: Marsch und Tanz. Das Jazz dringt in die Werkstatt der Komponisten. Die Wichtigkeit dieser Tatsache soll nicht unterschätzt werden. Gerade war die Musik im Begriff, sich an einen Wust von Kleinseelerei, an Atome von Nervenreflexen, an neurasthenische Seufzerchen zu verlieren. Gerade begann ihre Struktur sich zu lockern; die äusserste Zersplitterung des Rhythmischen gebar eine Nervosität, die als Dauerzustand tödlich werden musste. Gerade wollte man eine höchst penible Gefühlsangelegenheit aus ihr machen, ein fragiles Rühr-mich-nicht-an, dem nur höchst kultivierte und aristokratische Geister sich nähern durften (durch Polizeiausweis legitimiert)! Da trat ein deutlicher Umschwung ein. Die höchst reale Rhythmik des Foxtrott zog in die seriöse Phantasie der Komponisten ein und erfrischte sie bedeutend. Es ist ganz fraglos, dass das Jazz die moderne Musik aus einer Krise gerettet hat, denn es bewies zum erstenmal seit Offenbach, dass es sehr entwickelte Formen der Gebrauchsmusik gibt, die denen der Kunstmusik ebenbürtig sind. Die verstopfte Phantasie der Musiker steigerte sich am Negertanz und gleichzeitig gewann die moderne Musik eine klare rhythmische Gliederung und Fasslichkeit, die mehr noch als der Klassizismus zu ihrer breiteren Wirkung beitrug. Der Einfluss des Jazz ist, direkt wie indirekt, so gross, dass man sagen kann, 90% der neuen Musik ist ohne ihn undenkbar.

Als ein Spezialproblem von höchster sachlicher Wichtigkeit erscheint schliesslich die Theorie und Praxis der Mechanisierung. Sie entsteht aus zwei Bedürfnissen, einem rein künstlerischen und einem sozialen. Das künstlerische entbehrt in der von Menschen besorgten Interpretation musikalischer Werke alle Präzision und Hingabe an den Willen des Schöpfers. Ueberdies will es die Spiel- und Farbenmöglichkeiten erweitern und sucht nun in der Maschine einen Interpreten von unbegrenzter Geduld, Geschicklichkeit und Kraft. Dazu kommt noch der sozial gerichtete Wille, der Musik eine in der bisherigen Betriebsform unmögliche Publizität zu geben. Die Sprechmaschine kommt ihm als ideales Hilfsmittel entgegen. Mit diesen Zwecken verbinden sich unzählige positive Detailergebnisse pädagogischer und kultureller Art. Vor allem aber ist die vollständige Form der Mechanisierung von immensem Einfluss, ja geradezu von revolutionärer Bedeutung für den Musik- und Konzertbetrieb. Schon längst meldet sich bei den geistig Arriviertesten unserer Tage eine heftige Opposition gegen die heute übliche und überlieferte Form des Musikkonsums. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass schon

in einer absehbaren Zukunft unsere Art des Konzertbesuchs als überlebt und allzu zeitraubend gelten wird. Radio, Sprechmaschine und Pianola werden eine neue Gestaltung des Musikgenusses ermöglichen.

Dies wären also die wichtigsten Tendenzen der Situation. Wie wirken sie sich aus? Wie begegnen ihnen die jungen Komponisten? In grossen Zügen kann man nach Nationalitäten und geographischen Lagen unterscheiden. Fast überall ist das Bild sehr bunt und bewegt. Am unübersehbarsten aber ist der Zustand in Deutschland. Es wird viel, allzuviel produziert. Noch zehrt Deutschland an der Tradition seiner internationalen musikalischen Machtstellung. Noch überredet das Bewusstsein einer unvergesslichen schöpferischen Vergangenheit. Aber den Objektiven kann dieser Betrieb nicht täuschen. Und es soll einmal ausgesprochen werden: die deutsche Musik befindet sich entweder in einer schweren Krise oder sie hört allmählich auf, die Machtstellung in der Welt zu halten, die sie bis zu Richard Strauss noch hielt. Nicht, als ob es an Talenten, selbst an solchen reichster Art fehlte! Im Gegenteil: das Uebermass an Talenten ist es, was bedenklich stimmt. Die musikalische Kultur ist uns schon so angeboren, dass wirklich jeder Dritte nach einigen Studien imstande sein wird, gute, druckreife Kompositionen herzustellen. Der geschickte Heinrich Jacoby hat das ganz richtig erkannt. Es wird ihm gewiss gelingen, jeden seiner Schüler zu einer höheren Form des Hörens zu erziehen, solange er in Deutschland unterrichtet.

Das repräsentative deutsche Genie dieser Zeit ist Hindemith. Bei ihm ist das generelle deutsche Talent noch einmal zu einer höchsten, genialen Form gesteigert; zudem ist eine Geistigkeit ihm beigeordnet, die, nie in grosse Tiefen gehend, sich doch der jeweiligen Situation genau bewusst bleibt — eine Largesse und dabei eine Beweglichkeit des Instinkts, die zu grösster Leistung befähigt. Die Linie von Hindemiths Entwicklung, vielfach unterbrochen und von Seitensprüngen zerrissen, kommt nun zu immer wachsender Geschlossenheit. So gelingt ihm fast mit jedem neuen Werk eine Vertiefung, die bei einem Menschen von so leichter Hand doppelt erfreulich wirkt.

In Hindemith geschieht nun tatsächlich eine Synthese der wichtigsten Zeitprobleme; denn wie er sich gelegentlich der Schönbergschen Handwerkslehre verschreibt und all ihre Requisiten, die atonale Harmonik, die Spiegelungen des Themas, die verkrümelte Neuwiener Polyphonie nicht nur benutzt, sondern wirklich erfühlt, so lässt er sich vom Jazz beeinflussen, lernt instrumental von Strawinsky und schreibt Stücke für das Welte-Klavier.

Nebenher macht er selbst noch Schule; eine Schar junger deutscher Komponisten folgt ihm, und sei es selbst in dem Abstande des hochbegabten Ernst Toch. Von diesem ist, nach manchen Erfüllungen, Einiges zu erwarten. Dabei scheint bemerkenswert, dass sich dieses Talent, stilistisch anfangs im Legato, im breiten Vollton der Streicher erzogen, nun immer mehr einer „schlanken" Schreibart zuwendet: die Formen werden kleiner, das Instrumentale dünner, das Melodische heiterer, das Staccato herrscht.

Neben Hindemith steht Ernst Krenek als der Herbere, von edleren aber geringeren Gaben. Alles, was er anfängt, hat Gesicht und Form; manches ist von hin-

reissender Genialität; vieles lässt kalt; einiges ärgert. Neben einem fanatischen Ernst der Idee steht bei ihm eine oft erschreckende Leichtfertigkeit des Handwerks, an der nicht selten das Resultat Schiffbruch leidet. Im Gegensatz zu Hindemith, der vom Klang herkam und nun zu immer polyphonerer Arbeit drängt, begann Krenek als radikaler Linearist und entwickelt sich nun zum Harmoniker.

Aus Schönbergs Schule stammend, nun aber völlig ihrem Bann entwichen, einer der Fertigsten unter den jungen Deutschen, erscheint Hanns Eisler. Seine Entwicklungslinie ist höchst ungewöhnlich; er hat es, und das allein beweist viel für ihn, fertig gebracht, die Esoterik der Wiener Schule total zu überwinden, und ist heute unter den modernen Geistern einer der fortgeschrittensten. Vor allem gehört er zu den wenigen Musikern, die ihre Zeit wirklich erkannt und einige Konsequenzen aus dieser Erkenntnis gezogen haben. Es sei bei dieser Gelegenheit nur an seine „Zeitungsausschnitte" erinnert, eine Art komponierter Annoncen und Börsenberichte.

Kurt Weill, die grosse Hoffnung und fast schon Erfüllung der Oper, ist schwer irgendeiner Schule anzugliedern. Seine Musik, immer vom Orchester aus empfunden, steht zwischen mancherlei Stilen, denen doch immer ganz spezifische Tonformen entnommen werden. Wichtig ist, dass Weill als Erster den Instinkt für bühnensichere und literarisch würdige Operntexte besass. Im „Royal Palace" sind durch das Zusammenwirken von Film, Bühne und Musik Möglichkeiten geschaffen worden, die für die Zukunft der Oper von Bedeutung bleiben werden.

Heinz Tiessen verlässt mit jedem weiteren Opus mehr und mehr die breite Strasse des Straussischen, das früher ihn hemmte, und hat in seinem Duo für Violine und Klavier ein Werk von erfreulicher Kraft und Tiefe geschaffen, das bestehen wird.

Einen originellen Weg zur Vereinfachung und Popularisierung, dem mechanistischen Prinzip entgegengesetzt, schlägt nun Max Butting ein, der eine ganze Reihe äusserst leicht spielbarer Musiken schreiben wird.

Fernab allen modernen Problemen, von Jazz, Mechanik und Atonalität bleibt als konsequenter Alleingänger der sakrale Kaminski, eine Mischung von Vorklassik und nicht ganz einwandfreiem Geschmack, mit grosszügigen Ansätzen und im Grunde ohne jede Stellung in dieser Zeit.

Von Jüngsten sei einer nur beschrieben, dessen Begabung und geistiges Bewusstsein ihm Zukunft sichern: Stefan Wolpe. Unter allen Zeitgenossen ist er der Ernsteste, am tiefsten sich seiner künstlerischen Wesenheit bewusst und am eigenwilligsten einer unerhörten Vervollkommnung seiner Gaben beflissen. Aus seinem umfangreichen Werk seien nur erwähnt: Hölderlin- und Kleistlieder; Sonaten für Klavier; Duo für zwei Geigen und eine Kantate für Bariton und Streichtrio.

Daneben regt sich eine kopfreiche Generation von Jünglingen, unter denen Ernst Pepping und Hansjörg Dammert genannt sein sollen.

Diese Deutschen haben fast alle aktuellen Probleme erfasst und verarbeitet. Und doch sind sie in den letzten fünf Jahren nicht sehr weit gekommen.

Bedingt nur gehört ihnen der wahldeutsche Spanier Jarnach an, eine feinsinnige und empfindsame Musikernatur, letzter Vertreter einer kultivierten romantischen Weltbürgerlichkeit, die aus Konzilianz und guter Erziehung sich sogar mit dieser ihr fremden Zeit verträgt.

Bedingt auch der Deutsch-Russe Wladimir Vogel, ein schwerblütiger Analytiker von höchst persönlicher Haltung. Wie Jarnach stammt auch er aus Busonis Kreis, ohne jedoch seinem Einfluss zu unterliegen. So erliegt er nie der bei einem Slaven so naheliegenden Versuchung einseitiger Klangsinnlichkeit, sondern vertieft im Gegenteil die Möglichkeiten einer gewählten Polychromie ins Satztechnische, in eine sehr originelle und durchdachte Vielstimmigkeit, die sich der Vertikale stets bewusst bleibt. Dazu gesellt sich eine seltsame instrumentale Instinktsicherheit, die selbst das gewagteste Experiment noch technisch realisiert und ihm beispielsweise in der „Komposition für ein und zwei Klaviere" sehr singuläre klavieristische Gestalten finden lässt.

Die wichtigsten Anregungen aber, seien wir offen, gibt uns das Ausland.

Frankreich vor allem hat eine solche Fülle von frischen Ideen produziert, dass es augenblicklich als musikalisch führend gelten kann.

Es wäre eine vielleicht müssige, aber gewiss interessante Aufgabe, zu untersuchen, welchen Weg die internationale Musikentwicklung genommen hätte, wenn der Weltkrieg nicht ausgebrochen wäre. Kein Zweifel, dass niemals die nationalen Unterschiede sich so drastisch vertieft hätten, dass die Kluft zwischen Osten und Westen nicht so offensichtlich existierte, wie nach diesen vier Jahren der völligen Abgrenzung. Was in dieser Zeit geschah, war so verschieden nicht nur in der Ausdrucksform, sondern selbst im Ziel und im Anlass, dass gar keine Beziehung mehr aufzuweisen blieb.

Die ersten neufranzösischen Musiken, die um 1919 zu uns kamen, wirkten nicht so sehr befremdend wie indifferent und in jeder Hinsicht unverbindlich.

Erich Satie schien ein primitiver und etwas altmodischer Sonderling. Am zugänglichsten war, neben dem graziösen Poulenc der herbere Arthur Honegger. Hier war wenigstens eine harmonische Knorrigkeit, die sich dem atonalen Stil näherte.

Ganz undiskutabel benahm sich der damals noch sehr weiche Stil Darius Milhands.

Heute, da die bewusste Sauberkeit und Oekonomie dieser Franzosen uns schon erzogen hat, hören wir um Einiges besser. Wir erkennen die Weisheit und Prophetie des überlegenen Bürgers Satie. Wir spüren die Potenz des genialen Arrangeurs Milhand, der eine neue klangliche Dimensionalität in die Musik getragen hat. Wir bewundern die keusche Eleganz, die Fingerspitzen-Aesthetik des letzten Rokokomusikers Poulenc, der in den „Biches" und den Rousart-Liedern die Meisterwerke des modernen Klassizismus schuf.

Und eine Fülle neuer Gestalten wird lebendig. Georges Auric, voll brutaler Nervosität, unbestechlichen Ohrs, Schönheit mit negativen Vorzeichen. Jean Wiéner, der erste pariserische Jazzmusiker, voll Zeitbewusstsein und vibrierend von ungelösten Problemen à la mode.

Maxime Jacob, der Musiker des Strassenlärms und der stilisierten Bonalität. Henri Sauguet, Meister der Imitation und des Potpourris.

Abseits von Allen, mit germanischem Einschlag, der junge Benoist-Méchin, ernst, zur grossen Form neigend, gesammelt und allem Billigen abhold.

Ohne ihr Vorbild zu sein, zeichnet er durch diesen Ernst einer jüngsten Generation den Weg vor. Frankreich hat nun das Stadium der musikalischen Scherze überwunden. Deutschland hat es vor sich. Und ihm tut es not.

Das übrige Ausland gibt Vieles, aber nicht Wichtiges. In England dominiert noch immer Debussy und Scott; einzig Lord Berners erfrischt durch die Heiterkeit seines geschickten Amateurtums.

Italien hat, trotz dem immer angenehmen Casella, mit den neuen Problemen noch nichts anzufangen gewusst.

Spanien macht hübsches nationales Kunstgewerbe ohne Bedeutung.

Aus Russland kommt bisher nur schwüle, skriabinische Chromantik. All diese Feinbergs, Mjashowskys und Alexandrows sind unserer Zeit ferner als Bach oder Beethoven. Wo bleibt die revolutionäre russische Musik? Wo die Volksmusik, die von jungen Musikern gesammelt und bearbeitet wird?

Nur aus Amerika kam, ausser dem Jazz, eine geniale Sache: George Antheil. Noch immer ist er der realste Musiker der Zeit, der Einzige, der all ihre Probleme schon vor Jahren erkannte und formte. Denn seine Musik besteht auch neben einem Automobil oder einer Rechenmaschine.

Täuschen wir uns doch nicht: die musikalische Substanz ist nicht entscheidend. Es kommt, und heut mehr denn je, auf die Idee an, die Idee im weitesten, übermusikalischen Sinne. Und ferner auf die Form. Mit welchen tonlichen Mitteln diese Idee und diese Form arbeiten, ob mit tonalen oder atonalen, mit chromatischen oder bichromatischen, ist von sekundaler Bedeutung.

Der Komponist muss heute aus seiner Werkstatt heraus; an die Luft, in die Untergrundbahn, in die Fabriken.

Wenn er das Leben erkennt, wird er Musik machen können. Wenn nicht, soll er Brot backen oder Aecker umgraben.

Umschau

WIEN

Bestimmend für die Gesamthaltung des Wiener Musiklebens ist der Zersetzungsprozess des bodenständigen Konservativismus durch die aus dem Reich einströmenden modernen Tendenzen, der allmählich nicht nur auf das Publikum, sondern auch auf den inneren Organismus der einzelnen musikalischen Institutionen überzugreifen beginnt.

Man vergegenwärtige sich die eigentümliche Struktur der musikalischen „Hierarchie" Wiens: die führende Persönlichkeit der staatlichen Kunstpolitik, der Direktor der Staatsoper Franz Schalk, glänzender Musiker und Dirigent, zäh und unermüdlich in der künstlerischen und administrativen Leitung des Instituts, doch ohne eigentliche Autonomie, in budgetärer Hinsicht oft bis in die lächerlichsten Einzelheiten abhängig vom Unterrichtsministerium, einer Bürokratie, die künstlerische Dinge teils mit stupendem Unverständnis, teils unter politischem Gesichtswinkel betrachtet und erledigt. Die Staatsoper, noch heute von den grossen Errungenschaften der Direktionsführung Gustav Mahler's zehrend, ist halb Ensemble- halb Startheater. Aber die Restbestände des wunderbaren Ensembles sind im Aussterben begriffen, da seit Jahren nichts zu seiner Erneuerung getan wird. Man behilft sich mit Gastspielverträgen Prominenter, die nur gegen Abendhonorar und garantiertes Minimum von Spielabenden innerhalb eines Monates dem Institut zur Verfügung stehen. Die natürliche Folge: Verwahrlosung des Spielplans. Die Betriebsführung ist allmählich zu einem ausserkünstlerischen Problem geworden, das Resultat eines Windmühlenkampfes mit Gagenziffern und Erfüllung garantierter Minima. Die Repertoireopern verlieren allmählich an Zugkraft, weil sie nicht um ihrer selbst willen dargeboten werden, sondern in der Hauptsache als Vorwand für das Auftreten irgendeines Stars dienen.

Diese ungesunden und verwickelten Verhältnisse bieten aber Direktor Schalk nur den willkommenen Vorwand für sein durchaus konservatives Regime. Hier begegnet er sich an Gesinnung mit der konservativen politischen Bürokratie, seinen eigentlichen Vorgesetzten und mit einem bestimmten Teil der öffentlichen Meinung, die rein persönliches Interesse hat, die bedeutenden Werke der zeitgenössischen Opernliteratur in Wien nicht zur Geltung kommen zu lassen.

Dem ausserordentlichen musikalischen Niveau des Instituts, dessen Orchester wohl an Qualität einzig dastehend in der Welt ist, hält jedoch das Regie- und Ausstattungswesen nicht die Wagschale. Direktor Schalk ist ein prinzipieller Gegner der modernen Regie. Er beurteilt diese Probleme ausschliesslich aus der Perspektive der Neunzigerjahre des vorigen Jahrhunderts. Sein Ausstattungschef ist der noch von Mahler berufene ausgezeichnete Künstler Alfred Roller, der jedoch heute keinerlei Beziehungen mehr zum lebendigen Theater hat. Die naturalistischen Bühnenbilder Rollers, deren Materialechtheit wohl mit dem Budget einer kaiserlichen Hofoper, nicht aber mit der Staatsbühne einer verarmten kleinen Republik im Einklang steht, haben die meisten Novitäten der letzten Jahre erschlagen. Die in die Millionen Schillinge gehenden Kostenvoranschläge Rollers ersticken ohnedies von vornherein etwaige Absichten des Direktors, dieses oder jenes moderne Werk vorzubereiten.

Einen ähnlichen Standpunkt nimmt Direktor Schalk in der Ballettfrage ein. Das Wiener Staatsopernballett zählt gegen 90 Mitglieder, fast durchwegs wunderbares Material.

Es wird aber nichts getan, um diese grosse Tänzerschar durch systematische rhythmisch-gymnastische Vorbildung der Elevenklasse den Erfordernissen der heutigen Zeit allmählich anzupassen. Statt dessen wird das Ballett, ebenso wie in der künstlerisch unfruchtbaren Epoche Hassreiter, da der Tanz keine adäquaten Ausdruckswerte dem Zeitempfinden gegenüberzusetzen vermochte, unterdrückt und als blosses Füllsel im Spielplan betrachtet.

Erst in der jüngsten Zeit scheint sich ein Umschwung zum Besseren vorzubereiten. Es wurde ein moderner Regisseur, Dr. Lothar Wallerstein berufen, der mit grossem Geschick „Turandot" und „Intermezzo" inszenierte, ohne allerdings bisher in die Lage gekommen zu sein, seine Begabung ausserhalb einer naturalistischen Opernszene zu erweisen. Es gibt jedenfalls zu denken, dass zur Inszenierung der für die nächsten Wochen angekündigten Premiere des „Cardillac" von Paul Hindemith, wohl dem bedeutendsten theatralischen Ereignis, das das musikalische Wien seit der Uraufführung der „Frau ohne Schatten" zu verzeichnen haben wird, ein fremder Regisseur (der Inszenator der Wiesbadener Aufführung) berufen werden musste.

Weiter hat das Ballett, nachdem schon beinahe eine Revolution in dieser Körperschaft wegen monatelanger Verurteilung zur Untätigkeit auszubrechen drohte, endlich eine neue Aufgabe erhalten und gut gelöst: Franz Salmhofers Ballettpantomine „Das lockende Phantom". Es ist dies ein Werk, das in seiner Verknüpfung von Realität und Traumwelt grosse tänzerische Möglichkeiten bietet. Die Salmhofer-Uraufführung bildete in zweifacher Hinsicht ein bedeutsames Ereignis in der Geschichte der Wiener Oper: zum ersten Mal hat das Ballett, das mit Ausnahme der auf voller Höhe moderner Schulung stehenden Tänzerinnen Tilly Lósch und Hedy Pfundmayr ganz in Spitzenkonvention befangen ist, unter Leitung Heinrich Kröller's eine Aufgabe in gelösterem Stil ausgeführt, der, wiewohl noch nicht körperlich und geistig völlig verarbeitet, dennoch den chorischen Partien des Werkes sehr zugute kam. Darüber hinaus aber kam durch die Mitwirkung Oskar Strnad's, des grössten modernen Bühnenbildners, den Oesterreich gegenwärtig besitzt, eine Aufführungsform zustande, die an genialer architektonischer Gliederung der Szene, differenzierter, dem musikalischen Verlauf angeglichener Lichtwirkung, die in der Wiener Staatsoper gesehenen Inszenierungen der letzten Jahre weit übertrifft. Das Orchester Salmhofers klingt ausgezeichnet; seine Musik ist von durchaus tänzerischer Haltung. Voll rhythmischen Lebens und hübscher, wenn auch nicht immer bedeutender melodischer Einfälle, erfüllt sie ihren Zweck vollkommen, zumal auch eine gewisse Flüchtigkeit der formalen Anlage dem Choreographen mühelos die Möglichkeiten stärkerer Kürzungen gewährt.

Das zweite Operntheater Wiens, die Volksoper, zählt gegenwärtig überhaupt nicht mehr mit. Das Haus samt Fundus wurde kürzlich vom Bühnenverein ausgeschrieben. Gegenwärtig spielt die Arbeitsgemeinschaft der Mitglieder unter der Leitung von Direktor Rainer Simons einige alte Repertoireopern, Offenbachs „Orpheus" in revuemässiger Aufmachung; an Novitäten sind „Die Blinde" von Ast und „Franciscus von Assisi" von Hugo Beretvas und „Hanneles Himmelfahrt" von Paul Graener angekündigt. Doch erheben sich die Vorstellungen im allgemeinen nicht über das Niveau einer Schmiere.

Während die schwankende Kunstpolitik des Staates die Schaffung eines neuen, homogenen Opernpublikums bisher unterbunden hatte, sind die grossen Konzertunternehmungen, wie die Wiener Konzerthausgesellschaft, ferner Veranstaltungen der bekannten und berühmten Arbeiter-Sinfoniekonzerte, die Sozialdemokratische Kunststelle und schliesslich die Wiener Sektion der Internationalen Gesellschaft für neue Musik auf dem besten Wege, sich ihre eigenen Gemeinden zu

bilden. Schon heute lässt sich die zielbewusste und opferwillige Tätigkeit dieser für das Musikleben Wiens eminent wichtigen Faktoren als im höchsten Sinne kulturfördernd bezeichnen.

Die Wiener Konzerthausgesellschaft darf das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, nicht nur für moderne Kunst vorbildlich eingetreten zu sein, (unter schwersten finanziellen Opfern brachte sie die Uraufführung von Julius Bittner's „Grosse Messe mit „Tedeum" und die Erstaufführung von Arthur Honegger „König David" zustande) sondern auch dort eingesetzt zu haben, wo die Wiener Staatsoper wenigstens noch bis vor kurzem völlig versagte: in der Auseinandersetzung mit den modernen musikdramaturgischen Errungenschaften des letzten Jahrzehnts, die sich die modernen Bühnen Deutschlands bereits längst zu eigen gemacht haben. Die Wiener Konzerthausgesellschaft hatte den schönen Mut, den für Wien völlig neuen Bewegungschorgedanken in der Oper, den die deutsche Händel-Renaissance gezeitigt hatte, mit einer szenischen Aufführung des Oratoriums „Herakles" von Händel unter der Regie Dr. Hans Niedecken-Gebhardt's und in der Choreographie von Kurt Jooss den Weg zu bereiten. Diese Aufführung bildete insofern ein Novum innerhalb der Händelbewegung, als hier die sublimen Erfahrungen der jüngsten Inszenierung „Alexander Baalus" verwertet wurden: die statuarische Behandlung des Singchors auf der Bühne, der im Gegensatz zu früher nicht im Verein mit den Bewegungschören agiert, sondern lediglich die Abgrenzung, gleichsam die tönende Folie der Szene bildet, während das tänzerische Geschehen einen völlig konzertanten Charakter erhält und ferner die von dem Bühnenbildner Heinrich Heckroth mit Erfolg unternommenen Versuche, die Farbwerte, ihres dekorativen Eigenwertes entkleidet, völlig in den Dienst der szenischen Architektur zu stellen.

Von der volksbildnerischen Tätigkeit der Arbeiter-Sinfoniekonzerte, denen unter anderm die Erstaufführung der „Wozzek"-Fragmente von Alban Berg zu danken ist, war in diesen Blättern schon die Rede. Die vorletzte Veranstaltung brachte die Uraufführung der „Rumänischen-Volkstänze" von Béla Bartòk und die Erstaufführung von Louis Grünberg's „Daniel Jazz".

Von gleichen idealen Voraussetzungen gehen die Veranstaltungen der „Internationalen Gesellschaft für neue Musik" aus. Neben zahlreichen Aufführungen moderner Komponisten wie Schönberg, Hindemith, Krenek,Toch, Milhaud, Korngold, Jemnitz,Tansman, Butting etc. sei hier vor allem als besonders wichtig die Uraufführung der „Lyrischen Serenade" von Alban Berg in der meisterhaften Interpretation des Wiener Streichquartett erwähnt, ein grossangelegtes sechssätziges Streichquartett, das gesteigerte Seelenzustände in verschiedenartigster Schattierung schildert. Berg, der vornehmlich im Scherzo des Werkes durch eigentümliche Vereinigung von Pizzicato, Flageolett und Stegspiel dem Streicherklang ganz neue Möglichkeiten eröffnete, hat sich in dieser Komposition der neuen Zwölfton-Technik Schönberg's bedient.

Die im Grunde konventionellen Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde und des Tonkünstler-Vereins boten jedoch auch vielfach interessante Abende. Im Rahmen der ersteren konnte ein von Konzertdirektor Leopold Reichwein mit dem ganzen Einsatz seiner reifen Künstlerschaft dirigiertes Konzert mit Mjaskowsky's VI. Sinfonie und Heinrich Kaminski's „69. Psalm" zu einem besondern Erlebnis werden. — Das Tonkünstler-Orchester unter Clemens Krauss brachte die Uraufführung einer „Frühlingsmusik" von Joseph Marx, die das Finale zu seiner grossen dreisätzigen „Natursuite" bildet. Marx musiziert in schwelgerischer Breite durch die üblichen Frühlingsstimmungen. Trotz sonatenmässiger Gliederung der Gegensätze zeigt sich jedoch ein auffallender Mangel

an Kontrasten, da aus einem ziemlich dürftigen und unplastischen Themenmaterial allzu breite Partien entwickelt werden.

Die Veranstaltungen der Wiener Philharmoniker unter Felix Weingartner, die schon durch die Qualität des Orchesters und dieses Dirigenten eine ganz exceptionelle Stellung im Wiener Musikleben einzunehmen berufen wären, sind jedoch die einzigen, die noch heute als der Hort des Konservativismus, unberührt von allen Wandlungen der Zeit, angesehen werden müssen. Es ist jedoch kein idealer Konservativismus, den Herr Weingartner betreibt, indem er konsequent nur mediokre Novitäten pseudomodernen Charakters aufführt, niemals jedoch das Werk einer grossen Persönlichkeit zur Diskussion stellte, um in seinem Publikum den unverhüllten, unbedingten Hass gegen alles Neue zu nähren.

Es muss schliesslich der zahlreichen Tanzabende gedacht werden, die ständig Publikumsboden gewinnen. Unter vielen Veranstaltungen (Harald Kreuzberg-Elisabeth Grube, Ellinor Tordis, Tanzgruppe Kratina, etc. etc. etc.) sei nur als richtung- und zielgebend auf das Tanzgastspiel von Kurt Jooss und Sigur Leeder hingewiesen, das an Geschlossenheit und Gliederung in Kategorien, die wiederum in je drei streng nach choreographischen Gesichtspunkten gegliederte Tänze zerfallen, vorbildlich zu bezeichnen. Einem jeden Stück des Tieftänzers (Jooss) wird eines des Hochtänzers (Leeder) gegenübergestellt. Den Abschluss einer jeden Kategorie bildet dann jeweils ein Zweitanz, der die tänzerischen Kontraste kontrapunktisch verarbeitet. Von ausserordentlicher Geschlossenheit des Aufbaus ist der „Bizarre Zweitanz“ der beiden Künstler, ferner Jooss' „Zyklop“ und „Negroid“, Leeders auf der Geraden komponierter Maskentanz „Nachtstück“.

Das Stadium des heftigen Kampfes um die moderne Musik in Wien wird hoffentlich in absehbarer Zeit überwunden sein. Denn es kommt schliesslich nicht auf das Durchsetzen einer bestimmten Clique, auf die Erzwingung von Aufführungen an, sondern auf den Gesamtgeist, aus dem die künstlerischen Leistungen und Veranstaltungen erwachsen und empfangen werden. Das aber ist letzten Endes Sache organischer, ausreifender Entwicklung.

Alfred Rosenzweig (Wien).

MANUEL DE FALLA: KONZERT FÜR CEMBALO

Vor einiger Zeit fand in Barcelona im Rahmen der Konzerte der Gesellschaft für Kammermusik (Associació de Música de Càmera) ein Manúel de Falla gewidmetes Festkonzert statt. Das Orchester „Pau Casals“ spielte unter Leitung dieses seines Dirigenten das Tanzfinale aus dem „Sombrero de tres picos“ und die Symphonischen Impressionen für Klavier und Orchester „Noches en los jardines de España“, in denen de Falla selbst den Klavierpart ausführte. Unter Leitung des Komponisten spielte man dann die Musik des „Retablo de Maese Pedro“ (Meister Pedros Puppenspiel). Schliesslich brachte ein kleines Ensemble, das ebenfalls von de Falla geführt wurde, das letzte Werk dieses hervorragenden spanischen Tonsetzers zur Uraufführung: ein „Konzert für Clavicembalo (oder Klavier), Flöte, Oboe, Klarinette, Violine und Cello.“ Das Werk ist Wanda Landowska gewidmet, welche die Cembalopartie übernommen hatte.

Die Bedeutung dieses neuen Werkes von de Falla liegt in mehrfacher Richtung. Zunächst ist vom Standpunkt der Ausdrucksmittel die überaus glückliche Art hervorzuheben, in welcher der Komponist diesen reizvollen Ahnherrn des Klaviers zu neuem

Leben erweckt; er geht auf die Farbwerte des Cembalo in feinster Weise ein, und es gelingt ihm, indem er das alte Instrument zum Träger eines Kunstwerks von kühner und fortschrittlichster Gesinnung macht, den Reichtum der Farben erheblich zu vermehren. Dann aber bezeichnet dieses Werk auch einen neuen Schritt in der starken und stetigen Entwicklung dieses Komponisten. Das typische andalusische Lokalkolorit in seiner Musik, welches aus der Einflussphäre von Albeniz stammt, scheint — etwa seit dem „Meister Pedro“ — einer neuen, weiteren und tieferen Erschauung des Problems einer spezifisch spanischen Musik zu weichen. Und gerade von diesem Standpunkt aus wächst das Cembalokonzert in eine uns vorher ungewohnte, fast transzendentale Höhe. Es ist hier nicht nur versucht, sondern wahrhaft gelungen, die Kluft zu überbrücken, welche sich zu unserm Unglück zwischen unserer Gegenwart und dem klassischen Zeitalter der spanischen Musik, dem 16. und 17. Jahrhundert, aufgetan hatte. Der patriarchalische Geist Pedrells schwebt über dem verheissungsvollen Schaffen de Fallas, welcher jenem an Erfindung und handwerklichem Können weit überlegen ist.

In der Physiognomie des Cembalokonzerts überwiegt das rhythmische und tonale Moment. Anarchische und revolutionäre Züge fehlen ganz. Dennoch ist es nur aus unserer Zeit heraus zu verstehen. Die Formgebung ist nicht klassisch im älteren Sinne dieses Begriffs; doch liegt die Klarheit und Noblesse des Klassizismus über ihr. Die Thematik weist starke Gestaltungskraft auf und streift in ihrer Haltung den Bereich des Religiösen oder Mystischen. Auch gewisse Eigentümlichkeiten mittelalterlicher Musik erscheinen in ihr, ebenso wie Elemente spanischer Volksmusik, ohne dass man sie jedoch von hier aus begründen könnte. Die Entwicklung selbst ist bei allem Reichtum an Phantasie von durchsichtiger Klarheit.

Juan Ma. Thomàs (Barcelona)

HONEGGER: „KÖNIG DAVID“

Die Leistungen früherer Zeiten können nicht mehr beeinflusst werden — dankbar ergreifen wir, was uns aus älterem Kulturgut anspricht. Das Schaffen der nächsten Zukunft ist von unser aller Haltung abhängig — mit unerbittlicher Strenge prüfen wir, ob eine Arbeit der Gegenwart uns zukunftsreichen Stoff schenke. Unwillkürlich legen wir an die zeitgenössische Tat den Masstab der höchsten vorstellbaren Forderung; regelmässig spricht unser Urteil ein „zwar — aber“ aus, bald die Anerkennung, bald die Bedenken betonend. Die Tatsache, dass wir fast niemals ein Werk des Heute ohne jede Einschränkung zu preisen vermögen, beweist — meiner Meinung nach — nichts gegen den Wert der betrachteten Objekte: sie erklärt sich als Auswirkung des erstaunlich tiefen Verantwortungsgefühls, das der kulturell empfindende Mensch unseres Jahrzents auch dem Tun der Mitwelt gegenüber hat.

Wenn wir uns einem modernen Werk ungehemmt hingeben, so bedeutet das ein gewaltiges Ereignis. Honeggers „König David“ hat, was unwahrscheinlich, ja ein Wunder scheinen musste, vollbracht: seit vielen Jahren zum ersten Male steht ein musikalisches Werk vor uns, gegen das unser Empfinden in keiner Beziehung eine Verneinung vorzubringen vermöchte. Dieser „Symphonische Psalm“ ist reich, gross, tief und innig, neuartig und modern, ein geschlossenes Gebilde bedeutenden Ausmasses — kein ästhetisch zu fordernder Zug wird vermisst. Die Musik war ursprünglich für das Theater bestimmt;

sie sollte ein Bühnenwerk ergänzen, das die Geschichte Davids von den Anfängen — da er die Herden hütete — bis zu seinem Tode schildert. So zeigt die Anlage des Werks einzelne abgeschlossene Stücke — die gewaltigen Nachteile eines durchkomponierten Dramas sind vermieden. In der Konzertfassung berichtet ein Erzähler — textlich dem Evangelisten der Bachschen Passionen zu vergleichen — das Geschehen; wo immer eine musikalisch zu verwertende szenische oder gefühlsmässige Situation erreicht wird, setzt ein Musikstück ein. Es lässt sich kaum beschreiben, mit welcher Sicherheit einer fast unübersehbaren Zahl musikalischer Charaktere Honegger in diesem Werk Gestalt gegeben hat. Ein Beispiel sei herausgegriffen. Es gibt im „König David“ drei Märsche. Der erste (über einem stets wiederkehrenden Bassmotiv klingen vier Stimmen der Blechbläser) wird von einer fanatischen Straffheit beherrscht, dazu tönt eine Kantilene wie das Gebet des Gläubigen; der zweite Marsch ist bizarr, exotisch, barbarisch; der dritte zieht freudig-festlich in breitem Zug vorüber. Ueberall im Werke scheinen andere Farben auf, immer neue Empfindungen werden wach.

An mehreren Stellen weitet sich die Musik zu grossen symphonischen Szenen — sie beweisen, dass die scheinbar geringere Expansionskraft der kleineren Stücke nicht mangelnder Erfindung, sondern künstlerischer Oekonomie zugeschrieben werden muss. Die wesentlichste Substanz des Werkes spricht sich in diesen breiten Sätzen aus. Ein poetisches Orchestervorspiel führt uns in die Phantasiewelt ein; eine Beschwörungsszene unheimlich-geisterhafter Wirkung macht uns gruseln wie die „Wolfsschlucht“; erschütternd packt uns der Klagegesang, der den ersten Teil beschliesst. Der zweite Teil wird ausgefüllt von einer grossen Kantate, die nach kurzer Einleitung einen Hymnus in gewaltigen Steigerungen zum krönenden Alleluja emporführt. Lyrische Partien tiefer Innerlichkeit treten im letzten Teil hervor. Der verzweiflungsvolle Ausbruch Davids ergreift uns in voller Leidenschaftlichkeit; dann wird die Versöhnung des Allmächtigen von einem zarten Gesang lichter Frauenstimme wundersam verkündet. Choralartig nimmt ein Chorsatz das Lied der Verheissung auf, dann beschliesst das Alleluja des zweiten Teils, verdichtet durch den Choralkantus im Bass, das grandiose Werk.

Erster und letzter Teil werden mehrfach durch den Erzähler unterbrochen; der zweite fliesst in ununterbrochenem Strom dahin. So empfinden wir den ersten und dritten Teil — ohne dass eine verstandesmässig erklügelte Absicht spürbar würde — als aufeinander bezogen, als ein Kernstück rahmend: eine klare Symmetrie fasst die Teile zum Ganzen zusammen. Und da der erste Teil in seiner Stimmungssphäre deutlich vom dritten sich unterscheidet, geniessen wir den symmetrischen Aufbau, ohne ihn schematisch nennen zu müssen.

Die verschiedenartigen Einzelstücke schliessen sich derart zu einer grossen Gesamtform zusammen. Sie werden zugleich von einem homogenen Stil getragen. Hier ist weder die Differenzierung der Ausdruckskomplexe so stark, dass nicht eine Gemeinsamkeit auch die extremsten Gestaltungsmomente vereinte, noch ist die Eigenart des Komponisten so beschränkt, dass der Personalstil die Stärke des Ausdrucks gemindert hätte, Eintönigkeit erzeugte oder den Schein, als wiederhole sich mancher Zug des Werks. Man könnte die stilistischen Elemente aufzeigen, aus denen sich die bewunderswerte Einheitlichkeit des Stils erklärt — man müsste etwa auf die meist kurzteilige Metrik, die Struktur der Klänge und der melodischen Intervalle hinweisen, auf die Verwendung der Themen in Wiederholung, Imitation und Variation unter Verzicht auf zerlegende thematische Arbeit. Indessen hier soll ein Eindruck berichtet werden, nicht aber eine wissenschaftliche Untersuchung dieses Eindrucks. Man könnte ferner nachweisen, wo historisch die Ansätze zu Honeggers Stil sich finden. Aber auch davon soll nicht gesprochen werden; denn unser Eindruck

besagt, dass dieser Stil in allen wesentlichen Zügen neu ist, dass er auf einer unzählbaren Fülle von nicht ableitbaren Einfällen beruht. Wir werden uns gewöhnen müssen, den „König David“ als Höhepunkt einer historischen Entwicklung zu sehen, nicht als Folgeerscheinung zuvor gegebenen grösserer Leistungen.

Die Aufführung, die in Berlin zuerst mit dem Werk vertraut machte, setzte ein Jugendwerk von Richard Strauss — „Wanderers Sturmlied“ — dem Symphonischen Psalm zur Seite. Eine handwerklich vorzügliche Arbeit, wohlklingend und frei von Exaltiertheit. Aber sie erstrebt an mancher Stelle Monumentalität, und statt ihr Ziel zu erreichen, wirkt sie als monströs. Schwerfällig, massiv, grobschlächtig scheint sie ein Hohn auf die Leichtigkeit, die im Gedicht besungen wird. Leer im Ausdruck, dennoch aber anspruchsvoll — schon die Wahl des Textes beweist das — repräsentiert das Stück jene unehrliche und unechte Musik, die bekämpft werden muss. Sie ist belanglos, aber sie war es nicht immer, und sie blieb anerkannt; sonst lohnte es sich nicht, ihretwegen viel Worte zu machen. — In Honeggers Werk erfüllt sich der Traum des Goetheschen Gedichts. Der „Festgesang“ etwa, der den zweiten Teil eröffnet, erklingt mit bezaubernder Lockerheit, strahlt eine unendliche Wärme, einen verführerischen Duft aus. Leichtigkeit und Sparsamkeit sind die Grundlagen Honeggers; aus solcher Voraussetzung kann wahre Grösse erwachsen — im „König David“ ist es geschehen.

Noch eine Anmerkung über die Aufführung. Die Chöre waren gut, die Solisten, inbesondere Sopran und Tenor, unzureichend. Das Orchester klang, als spiele es vom Blatt und — traue sich nicht. Prinzipiell muss gesagt werden, dass die moderne Partitur nicht wie die ältere vollkommenen Ausdruck der Instrumentation gibt. Die dynamische Beweglichkeit unserer Instrumente ist so gross, dass die angegebenen Zeichen durchaus nicht genügen; das Mezzoforte einer Klarinette kann ein Dutzend verschiedener Stärken haben. Die moderne Partitur muss bei der Aufführung genau retuschiert werden; erst wenn alle Instrumente im Klang aufeinander abgestimmt sind, ist geleistet, was die Partitur verlangt. Die Aufführung erfüllte diese primäre Forderung nicht, indem die Pauke als Hauptinstrument hervortrat, die Orgel mit den schreiendsten Mixturen auf die Dauer ihres Klingens alle klanglichen und thematischen Einzelheiten in undurchdringlicher Unklarheit verschwinden liess, die Trompeten nur ein Fortissimo kannten. Das Ergebnis war, dass ein Achtungserfolg entstand, wo enthusiastische Freude möglich gewesen wäre. Immerhin sollten wir Siegfried Ochs dankbar sein, dass er uns mit Honeggers „König David“ vertraut gemacht hat.

Hans David (Berlin)

BAUFORMEN IN DER MUSIK

Unter diesem Titel lässt der Architekt Karl Weidle in den „Veröffentlichungen des Musik-Institutes der Universität Tübingen“ eine kleine Schrift von bemerkenswerter Originalität der Phantasie erscheinen (verlegt im Bärenreiter-Verlag zu Augsburg). Parallelen zwischen den Künsten, im besondern eine Parallele zwischen der Musik und den Ablaufsgesetzen der bildenden Kunst zu ziehen, ist der gegenwärtigen Musikwissenschaft fast zur Gewohnheit geworden. Bedenken gegen die grundsätzliche Gleichstellung der Künste wurzeln in der hierbei meist üblichen Methodik des Vergleichs. Denn die Stellen, wo die Gemeinsamkeiten zwischen ihnen ans Licht traten und zu überzeugen

vermochten, lagen zumeist in der Peripherie und bezeichneten letzte Sublimierung der Erscheinung: Ornament, Atem und Pulsschlag, Dynamik. Das Bemerkenswerte an diesem Buche ist, dass der Vergleich nicht an jenen peripheren Stellen ansetzt, sondern das Problem von seiner Wurzel aus fasst. Dieses Erfassen konnte nur in einer Intuition wurzeln, an deren Berechtigung nicht zu zweifeln ist. Die einstweilen noch ganz vereinzelte Tatsache eindringender Sachkenntnis auf beiden Gebieten (freilich wohl in der Architektur tiefer als in der Musik) gibt dieser Untersuchung eine Sonderstellung.

Gemeinsamkeiten der Entwicklungsgesetze von Musik und Architektur bringt der Verfasser auf einige sichtbare, grosse Formeln, welche in der Gegenüberstellung von Sonate und Fuge gipfeln. Die Gesetzmässigkeit der Sonate wird mit der gleichzeitigen Anlage eines barocken Palastes der Residenz verglichen, während das Ablaufsgesetz der Fuge zum Stilprinzip des gotischen Domes führt. Zu welchen Ergebnissen die konsequente Durchführung der Vergleichung gelangt, mag der folgende Ausschnitt aus der Parallele von Sonate und Residenz zeigen:

> Am Anfang steht in beiden nur eine Vorbereitung auf das Kommende, die langsame Einleitung, der Ehrenhof. Sie haben den Eintretenden in respektvolle Erwartung zu versetzen. Die historische Herkunft der langsamen Einleitung aus der französischen Ouvertüre mag, wie bei allen kommenden Teilen, vorläufig ausser Acht bleiben, da zunächst nur auf die Tatsache der Uebereinstimmung der vollentwickelten Formen in beiden Künsten hingewiesen werden soll. Dem Hauptkörper breit („maestoso") vorgelagert, bereiten Ehrenhof und langsame Einleitung die Stimmung des Ganzen vor, ohne etwas vorwegzunehmen. Die Hauptbedeutung lassen sie dem Kommenden: dem ersten Satz (Allegro) — dem Corps de Logis.
>
> Dieser „Satz" beherrscht das Ganze beiderseits. Festlich, repräsentabel steigt das Corps de Logis um den Ehrenhof auf und zwingt alles unter seine Herrschaft. Ringsum fängt es alle Platz- und Strassenachsen auf und gibt dem ganzen Park, ja am liebsten der ganzen Stadt, Richtung und Orientierung. Aehnlich bedeutet der erste Satz der Sonate in Tonart und Charakter den Ausgangspunkt des ganzen Werks, auf den alle anderen Sätze Bezug nehmen.
>
> Nach dem Corps de Logis der Park. Nach der packenden Rhythmik der festlichen Säulen, nach dem verheissenden Treppenhaus die freie Natur, nach den rauschenden Deckengemälden der freie Himmel; Adagio. Breite Rasenflächen, ruhige Wasserspiegel entlassen uns aus der unmittelbaren Einwirkung der energieausströmenden Architektur des Hauptbaus.

Schon aus diesen Andeutungen wird vielleicht ersichtlich, wo die Betrachtungen des Verfassers einsetzen. Eine Reihe klug ausgewählter Zeichnungen wird zum wichtigsten Instrument der Anschauung. Sie stehen, wie es natürlich ist, in verschiedener Nähe zum Kernproblem, sind aber teilweise von starker, anschaulicher Plastik. Dahin gehört etwa die Gegenüberstellung einer Renaissancesäule, deren Kräfte an einer Stelle zentralisiert sind, als Symbol der Homophonie und des gotischen Pfeilers, dessen vier Achsen wesentlich polyphon sind. Dahin gehört auch etwa der Vergleich des Barock-Parkes, um dessen zentrale Achse: den Hauptweg, wechselnde episodische Erlebnisse gelagert sind, mit dem ebenfalls zentral gebundenen kurzgliedrigen Flächenwechsel des Rondo.

Ich erwähne diese Zusammenhänge hier, um ein Bild von der Anschauungsweise des Verfassers zu geben. Die Stellen aufzuzeigen, in denen der Vergleich über sein Ziel hinausschiesst oder nicht mehr auf festen Füssen steht, erscheint weniger wichtig als die Zustimmung zum Ganzen dieser Untersuchung, welche einmal beiden Anschauungsweisen gerecht wird, ohne dass, wie in den meisten Fällen sonst, eine Perspektive zugunsten der anderen vergewaltigt wird oder der Dilettantismus auf der einen Seite die Sachkenntnis auf der anderen illusorisch macht. Von diesem Standpunkt aus soll auf die anregenden Kräfte, die von Weidles Untersuchungen ausgehen, hingewiesen werden.

Hans Mersmann (Berlin)

FRANKENBERGER: „WALPURGIS"

Die Musiker und die musikalische Literatur sollten sich von Zeit zu Zeit umsehen, was in anderen Gebieten des Geistes und der Geistesforschung geschieht. Nicht um mühelos gutklingende Begriffe zu gewinnen — jede Begriffsübertragung pflegt zur Fehlerquelle zu werden — sondern um den Gesichtskreis der eigenen Problemstellung zu erweitern, um die bisher angewandten Methoden durch den Vergleich auf die Probe zu stellen, um neue Einsatzpunkte zu gewinnen.

Die aus dem Banne kleinlicher Philologie sich befreiende Literaturwissenschaft legt ein Buch vor. Frankenberger: Walpurgis (Verlag Wiegandt, Leipzig), das, abgesehen von dem allgemein menschlichen Interesse, eine ungewöhnliche Bedeutung im Reich des Musikalischen zu gewinnen imstande sein könnte. Ein Germanist veröffentlicht Untersuchungen über die Romantische Walpurgisnacht. Die Absichten des vielen Menschen unverständlich scheinenden Teils von Faust I werden geklärt, mit Goetheschen Begriffen, die unter Heranziehung einer langen Reihe von Ausserungen des Dichters exakt und bis in ungeahnte Tiefe hinein erfasst werden.

In doppelter Hinsicht weist die Interpretation der Walpurgisnacht auf Zusammenhänge mit der Musik hin. — Die Kunstgestalt des Faust beruht in einem wesentlichen Sinn auf einem vielfachen Wechsel der Stile; Goethe hat mit vollem ästhetischen Bewusstsein verschiedenste Dichtungsarten nebeneinander gestellt. Die künstlerische Berechtigung dieses Prinzips, das im ersten Teil vor allem durch das Intermezzo der Walpurgisnacht verwirklicht wird (Walpurgisnachtstraum), ist gegründet in der Möglichkeit, dass durch den Humor, die Laune ein harmonisches Zusammenwirken oft unvereinbarer Dinge zustande kommen könne. Goethe verdankte diese Einsicht der Opera buffa; die Zauberflöte, die in seinem Schaffen ausserordentlich bedeutsam sich auswirkte, bot eine unbestreitbare Bestätigung. Wie nun von der Oper her ein weitgehendes Verständnis des Faust sich erschliesst, so erhellt sich umgekehrt durch die klar ausgesprochenen Erkenntnisse Goethes und durch die eindeutige Art ihrer Anwendung Sinn und Wesen der Oper. Keine unserer fachwissenschaftlichen Arbeiten eröffnet ähnlich fruchtbare Einblicke in den künstlerischen Charakter der Barockoper wie dies scheinbar so weit abliegende Buch.

Die Walpurgisnacht zeigt, betrachten wir das dramatische Geschehen, Versuche Mephistos, Fausts Erinnerung einzuschläfern. Ein verwirrendes Aufgebot von Fratzen soll Faust betäuben; dann soll sinnlicher Genuss ihn verlocken. Aber Faust findet sich wieder; das Idol Gretchens ruft die menschlich-tragischen Zusammenhänge, die er zu vergessen schien, ins Bewusstsein zurück. Und nun versucht Mephisto das letzte und höchste Mittel, das ihm bleibt: Verführung durch die Kunst. Asthetisches Spiel wird geboten, Faust zu betören, dass er es aufs Leben anwende. Diese Funktion des Intermezzos bestimmt den Stil des Stücks; eine kristallklare Form mit allen Reizen ästhetischer Bindungen und Beziehungen zieht vorüber. Hier tritt das Wesen der Form gewissermassen losgelöst vom Stoff (der freilich nicht etwa, wie man glaubte, Literatursatire meint) in Erscheinung. Mit dankenswerter Klarheit arbeitet Frankenberger — ausser der tieferen Bedeutung der Strophen — die Form des „arielischen Kunstwerks" heraus. Die Gestaltung zeigt allgemein künstlerische Prinzipien, wie sie sich auch im musikalischen Schaffen geltend machen; auch ist im Walpurgisnachtstraum der Musik eine nicht unbeträchtliche Rolle zugeteilt. So stiftet sich der zweite Bezug der Walpurgis-Dichtung in Musik. Es fällt nicht schwer, Folgerungen zu ziehen; über die Verwandtschaft der Formung verschiedener Künste, insbesondere über das Verhältnis musikalischer und poetischer Form, liesse sich aus Franken-

bergers Buch mancherlei lernen. Aber freilich, wenn wir eine vollendete Analyse eines dichterischen Kunstwerks vor Augen haben, wird uns klar, wie weit die musikalische Analyse im allgemeinen noch davon entfernt ist, ästhetisch bedeutsame Disziplin zu sein. Hier ist gar viel ungetan; trösten wir uns damit, dass auch in der Poetik Arbeiten wie die besprochene noch zu den Seltenheiten gehören.

Hans David (Berlin).

BLUES: ANTHOLOGIE VON NEGERGESÄNGEN.

Dieses schöne, von einem Neger herausgegebene Buch ist das erste, auch in Amerika, das sich mit Gründlichkeit an die künstlerischen Probleme der Jazzmusik wagt (Blues, an Anthology. Edited by W. C. Handy, Albert and Charles Boni, New York 1926).

Was dem prophetischen Journalisten Gilbert Seldes in seinen „Seven Lively Arts“ nicht gelang, ist hier geschehen: wir besitzen nun eine Geschichte und eine Theorie der amerikanischen Negermusik und in ihr gleichzeitig die schönste und vorbildlichste folkloristische Sammlung der Welt. Es gibt fast nichts an diesem Buch, was nicht zu loben wäre.

Ein knappes Drittel füllt die Einleitung von Abbe Niles, eine höchst fesselnde Studie über Verse und Melodien des Folk-Blues, W. C. Handy, den modernen Blues, seinen Einfluss auf die heutige Musik und seine Pioniere. Im übrigen Teil sind etwa 50 der schönsten und typischsten Melodien und Bearbeitungen von W. C. Handy, Will Nash, King Philipps, C. A. Kemp, Ch. H. Booker, Douglass Williams, Mc. Laurin, Irving Berlin, George Gershwin u. a. zusammengestellt worden.

Der Textteil ist mit ausserordentlich kongenialen Skizzen und Zeichnungen von Miguel Covarrubias ausgestattet. Format, Druck, Einband sind in jeder Hinsicht musterhaft.

Fazit dieses Buches: man kann also Volksliedersammlungen auch so machen! Mögen die deutschen Verleger davon lernen. Noch haben sie Mühe zu begreifen, dass so etwas nicht langweilen muss, um gut zu sein.

H. H. Stuckenschmidt (Berlin)

ANMERKUNGEN ZUM INHALT

Dieses Heft versucht, den Begriff der neuen Musik noch einmal von allen Seiten zu umschreiben. Es hat nicht den Ehrgeiz, neue Feststellungen zu machen, neue Formulierungen zu gewinnen. Sondern es stellt sich bewusst auf den grossen Kreis von Menschen ein, welche den Weg in die Tonsprache unserer Zeit suchen, aber noch nicht gefunden haben. Denen will es helfen, das Erlebnis junger, zeitgenössischer Musik zu vertiefen. Die Frage scheint uns von besonderer Wichtigkeit, als in diesem Jahre zum ersten Male ein Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik auf deutschem Boden in Frankfurt am Main stattfindet, welches einen Querschnitt durch die gegenwärtige Produktion zieht und dadurch einem grösseren Kreise die Möglichkeit gibt, zu ihr Stellung zu nehmen.

INTERNATIONALE GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK

FRANKFURTER MUSIKFEST 1927

30. Juni Oper Ferruccio Busoni „Doktor Faust".

1. Juli 1. Kammerkonzert
   1. A. Mossolow (Russland) Erstes Streichquartett, Op. 24.
   2. Willem Pijper (Holland) Sonate für Flöte und Klavier.
   3. Leos Janacek (Tschechoslowakei) Concertino für Klavier, 2 Violinen, Viola, Klarinette, Horn und Fagott.
   4. Mario Castelnuovo-Tedesco (Italien) „Le Danze del Re David" für Klavier.
   5. Joaquin Turina (Spanien) Trio für Klavier, Violine und Violoncello.

2. Juli 1. Orchesterkonzert
   1. Henry F. Gilbert (Amerika) „The Dance in Place Congo" Symphonische Dichtung, Op. 15.
   2. Josef Matthias Hauer (Oesterreich) Siebente Suite, Op. 48.
   3. Béla Bartòk (Ungarn) Konzert für Klavier und Orchester.
   4. Raymond Petit (Frankreich) „Cantique au Soleil de St. François d'Assise" für Sopran und Orchester.
   5. Carl Nielsen (Dänemark) Fünfte Symphonie, Op. 50.

3. Juli Oratorium (für unbegleitete Stimmen)
vormittags Bozidar Sirola (Jugoslawien) „Zivot i Spomen Cirila i Metodija" (Leben und Werk der Heiligen Cyril und Methodius).

abends 2. Kammerkonzert (gegeben von der Deutschen Sektion)
   1. Conrad Beck (Schweiz) Drittes Streichquartett.
   2. Vladimir Vogel (Deutschland) Streichquartett.
   3. Alban Berg (Oesterreich) Kammerkonzert für Klavier und Geige mit dreizehn Bläsern.

4. Juli 3. Kammerkonzert
   1. Bernhard Van Dieren (England) Viertes Streichquartett.
   2. Jörgen Bentzon (Dänemark) Sonatine für Flöte, Klarinette und Fagott, Op. 7.
   3. Alexander Jemnitz (Ungarn) Sonate für Violine und Klavier, Op. 22.
   4. W. G. Whittaker (England) Psalm 139 für unbegleiteten Chor.
   5. Aaron Copland (Amerika) „Musik für das Theater" für Kammerorchester.

5. Juli 2. Orchesterkonzert
   1. Claude Delvincourt (Frankreich) „L' Offrande a Siva" Choreographische Dichtung
   2. Ernst Toch (Deutschland) Konzert für Klavier und Orchester, Op. 38.
   3. Emil Axmann (Tschechoslowakei) Erste Symphonie.

MITTEILUNGEN AUS DEM VERLAG

Lothar Windspergers „Missa symphonica" für Chor, Soli und Orchester erlebte in Düsseldorf durch den Städtischen Musikverein unter Generalmusikdirektor Hans Weisbach ihre Uraufführung. Mit diesem Werk, dessen hohes Ethos und verinnerlichte Religiosität in einer durchaus persönlichen Sprache zum Ausdruck kommen, hat sich sein Schöpfer einen Platz in der Reihe der repräsentierenden deutschen Komponisten erworben.

Anlässlich der Beethoven-Jahrhundertfeier erscheint eine Sammlung von Männerchören Beethovens, teils Original, teils Bearbeitungen, a cappella und mit Orchester, die sich besonders für Gedächtnis-Konzerte eignen. Die Durchsicht und Bearbeitung besorgte Joseph Haas, München.

Die nächsten Erstaufführungen der Oper „Cardillac" von Paul Hindemith sind: am 19. Februar in Darmstadt, am 25. Februar in Halle und anfangs März an der Staatsoper in Wien, am 17. März in Mannheim.

Joseph Haas-Abende, die ausschliesslich Werke des Meisters unter seiner persönlichen Mitwirkung bringen, werden stattfinden am 23. Februar in Zürich, am 14. März in Davos, am 25. März in Chemnitz. Zur Aufführung gelangen u. a. die „Deutsche Singmesse" und die neue „Deutsche Vesper".

Das neu erbaute Renaissance-Theater in Berlin bringt zur Zeit die „Geschichte vom Soldaten" von Strawinsky, inszeniert von Hans Strohbach, unter Leitung von Oskar Fried in einer Folge von Aufführungen, die starke Beachtung finden.

Der Verlag hat an grösseren Werken erworben: ein Ballet „Bacchanale" des jungen dänischen Komponisten Ebbe Hamerik und von Gabriel Pierné eine Suite für grosses Orchester „Impressions of Musik Hall".

Der Lehrergesangverein in Kassel brachte ein neues Chorwerk von Erwin Lendvai „Tatra", fünf Volksweisen für Männerchor, zur erfolgreichen Uraufführung.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hans Mersmann, Berlin-Charlottenburg 2, Bleibtreustr. 12. Fernsprecher: Bismarck 1025 / Für die Anzeigen verantwortlich: Dr. Johannes Petschull, Berlin W 30 / Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz-Leipzig / Geschäftsstelle: Berlin W 35, Steglitzer Strasse 27 / Druck: Buchdruckerei Hermann Freyhoff, Oranienburg und Bernau

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats / Sie ist zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt nur durch die Geschäftsstelle „Melos", Berlin W 35, Steglitzer Str. 27 Fernsprecher: Steinplatz 7807, Postscheckkonto nur Berlin 19425

Das Einzelheft kostet 80 Pfg., das Abonnement jährlich (12 Hefte) 8.— Mk., vierteljährlich (3 Hefte) 2.— Mk. (zuzügl. 10 Pf. Porto p. H.)

Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage. Rückporto ist beizufügen. Für unverlangte Einsendungen kann keine Gewähr übernommen werden.

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SECHSTES JAHR März 1927 HEFT 3

INHALT:

PREIS: 80 PFENNIG

SCHRIFTLEITUNG: HANS MERSMANN

VERLAG: B. SCHOTT'S SÖHNE * MAINZ
LEIPZIG * LONDON * BRÜSSEL * PARIS

Ludwig Weber (Münster i. W.)

SCHAFFEN UND ERKENNEN

Das Transzendentale haben wir im Phänomen, die Idee zeigt sich uns in ihrer Inkarnation, die Offenbarung empfangen wir in der Materialisation. Substanz an sich ist uns Chaos. Die Form schafft „Trennung", setzt in „Beziehung", wirkt dem Ineinanderströmen ins Stetige entgegen.

Die Wertung von Form und Inhalt kann vielleicht nicht un-bedingt erfolgen. Die Substanz der Welt ist schlechthin seiend, mithin absolut. Derselbe Inhalt kann aber verschiedene Erformung erfahren, mithin wäre er relativ, gäbe es nur Formwandlung, Formänderung, wäre der Inhalt lediglich der Eindruck, den sich die Form schafft. Was als Inhalt erscheint, gibt sich sogar anderswo als Form. (Beim Quadrat ist das Inhalt, was beim Würfel formbildend auftritt.)

(Was für das Werden die Sonderung, die Abgrenzung, die „Einkreisung", ist für den Willen zum Werden die „Konzentration". Die Keime entfalten sich im mütterlichen Schoss. Die Ableitung des Wortes Tempel, Kloster von den entsprechenden griechischen und lateinischen Verben ist bezeichnend.)

Das Stetige ist uns unzugänglich, fassbar nur das Geformte; die Formung erfolgt durch die Gesetze. (Der Notwendigkeit ist die wahre Freiheit zugeordnet wie dem Zwang die Willkür.) So ist uns die Form nur durch die ihr innewohnenden Gesetze da und treten für uns die Gesetze nur an der Form in Erscheinung. Durch die Gesetze allein wirken die Dinge auf uns, wir kommen ihnen nur im Erkennen der Gesetze wahrhaft nahe. (Die Wirkung gewisser geometrischer Figuren, wie bestimmter Dreiecke, Polygone, gewisser stereometrischer Gebilde, wie der von Kristallformen ist nicht von ungefähr.) Das gilt in den Künsten für alle Erformungen ihres Materials.

Die Gesetze, die die wahre Freiheit, die Notwendigkeit schafft, sind überall dieselben. Tycho de Brahe konnte feststellen, dass sein Niedersteigen von der Sternwarte ins chemische Laboratorium ein Gang von den Himmelssternen zu den Sternen im Innern der Erde sei. Nach der neuen Chemie geben die Vorgänge in der Atomwelt das Sonnen-Planetensystem mikrokosmisch wieder.

Aus einer Einsicht in die Erscheinungsgesetze aus dem Kosmischen heraus schufen die Künstler bevorzugter Perioden. Die gotische Baukonstruktion empfing ihre Normen von bestimmten ausgezeichneten „geometrischen" Linienanordnungen. Diese waren massgebend für die Anlage und Gliederung des ganzen Baues wie der einzelnen Teile bis zum Predigerstuhl. Die griechische Antike verwendete zur Massbestimmung ebenfalls Liniengebilde besonderer wohlangebbarer Führung und Durchdringung. (Der Erbauer des Parthenon soll in einer Veröffentlichung auf die den Bau regelnden Prinzipien näher eingegangen sein.) Die Verhältnisse der ägyptischen Tempelarchitektur, der Pyramiden waren aussen und innen auch durch Bestimmungen, die man gewissen Linienkonstellationen entnahm, ähnlich geregelt. — Wenn in Erkenntnis der Allgesetzlichkeit aus einer bestimmten Zusammenschau heraus gesagt werden kann: „Architektur ist erstarrte

Musik“, so kann ebenso aufschlussreich das Wort gegenübergestellt werden: „Musik ist fliessend-lebendige Architektur“.

Aus solchen Triebkräften heraus geschahen in Kunstwerken Taten des Kosmos durch den Menschen. In ihnen spiegelt sich der Kosmos. Wir erkennen sie als objektiv. (Es gibt objektive Normen! Ein Kreis erscheint immer und überall als Kreis.) Im Schöpfer solcher Werke kommunizierte der Geist mit der Materie. Zum ewigen Werden vollzieht sich der kosmische Vorgang der Vereinigung der beiden Welten in der lebendigen Einzelpersönlichkeit.

Kunstwerke dieser Haltung weisen in den Kosmos hinaus. (Das Auge, das aus dem Kosmos geworden ist — Goethe nennt es eine Tat des Lichtes —, reicht wiederum ins Universum zurück.) Die Wirklichkeit äussert so die Idee, Materialisation gibt Offenbarung.

Die in solcher Kunst niedergelegten Gesetze des Kosmischen hat der Mensch dauernd vor sich, nimmt der Mensch dauernd in solcher Kunst wahr, wenn auch „nur“ un-bewusst. Sie formen unmittelbar mit am Menschen wie am Kind die äussere und innere Haltung des Lehrers.

Das objektiv gegebene Material ist hier der Inhalt der Kunstwerke. Den Inhalt eines Musikstückes bilden da eben die Töne, einer Skulptur der behauene Stein, eines Denkkunstwerkes die Gedanken. Die Form ist hier Ausdruck des Inhalts. Das Kunstwerk steht in seiner Eigengesetzlichkeit da. Es hat Geltung an sich. Ist es bedeutungsvoll zu beziehen, so braucht es doch die Beziehungen nicht, um sich zu legitimieren. (Gilt die Pyramide auch als Symbol des Feuers und der Zeugung, so ist sie doch nicht deren Darstellung.) Mit dem Vordringen des Subjektivismus verkümmerte das Sehertum und blieb das Weisheitserbe unzugänglicher und unerschlossener. Es verlor sich das unmittelbare Verhältnis zu den elementaren ewigen Gesetzen. Mit der kurzlebigen Einzelpersönlichkeit kamen und verschwanden, wechselten Sondereinstellungen. Inhalt und Form wurden jetzt anders genommen. Assoziationen, die zudem mehr und mehr aus persönlichen Bereichen entnommen wurden, erlangten mehr und mehr konstitutive Bedeutung. Zum „Inhalt“ einer Plastik wurde nun der steinerne oder hölzerne Mensch, eines Tonwerkes sogar Vorstellungen und Gefühle. Der Dichter konnte jetzt von seinen persönlichen Angelegenheiten und seinem Werke sagen: „Aus meinen grossen Leiden mache ich meine kleinen Lieder“. Die Lage der heutigen Kunst wird durch folgende Anführung charakterisiert: „Von dem, was uns immer wieder nachklingelt, was die Menschen im physischen Leben erleben, von dem wird man in nicht allzuferner Zeit sagen: die Menschen sollen einen in Frieden damit lassen. Was sie da vom Morgen bis zum Abend herumlieben, herumhassen, herumfreuen, das ist ihre eigene Sache.“ — —

Die Ebene des Erkennens könnte eine andere wie die des Schaffens sein. Aber wie sich Licht und Wärme im Feuer eint, dem Symbol des Opfers, so verbindet sich die Weisheit mit der Liebe zur „schenkenden Tugend“.

Die Liebe bindet die Gedanken. In der Einsicht schon lässt uns Liebe den Dingen zuneigen, lässt Liebe uns ihnen unsere Fähigkeiten darbringen. Die Dinge wiederum entlassen uns dafür reich beschenkt mit neuen Erkenntnissen.

Vermehrt sich dadurch das Gefühl der Allverbundenheit und stärkt sich Wille und Kraft zur schöpferischen Hingabe. so gewinnen auch die Fähigkeiten und Gaben und bekommt das Opfer ein immer grösseres Gewicht. Im Mitwalten des Geistes erschliesst sich also höheres Gebiet des Schöpferischen. Beethovens Wort vom wahren Wesen der Musik deutet darauf hin.

Instinktiv nehmen wir Stellung gegen das Verstandesmässige, gegen das Wissen anstelle der Weisheit, gegen das Kennen anstelle des Erkennens. Wissen, Kennen lassen bei einer Erscheinung, beim Stofflichen, stehen bleiben. Die Dinge werden kleiner, ragen nicht mehr ins Universum; das Auge reicht nicht mehr in Wahrheit zu den Sternen. Konzentration ist nicht mehr zugleich Ausweitung; die Gesetze führen nicht mehr zugleich heraus; Er-„findung" wird nicht. Zusammenhänge lassen sich nicht mehr erkennen. Ein Glied wird entnommen und dabei die Kette zerstört; vor dem Skelett scheint das Wesen des Menschen restlos enthüllt. Die „kleineren" Dinge erhalten nicht mehr Aufschluss durch die „grösseren"; was von einer höheren Ebene aus einfach erscheint, ist auf einer niedrigeren Ebene nun verwickelt und unverständlich. Statt Sinn zeigt sich das Chaos oder das Nichts. Machen Erkenntnisse frei, so nehmen Kenntnisse die Freiheit, die in der Kunst für eine Offenbarung der ewigen Ordnung in der Erscheinungswelt notwendig ist. Das Schaffen wird unterbunden oder kurzsichtige egoistische Zwecke leiten die Arbeit. Die reine Zahl des Philosophen wird zur Zahl der Kaufleute, Raum und Zeit missverstehen sich an der Landkarte und an der Bahnhofsuhr.

Die Künstler der mittelalterlichen Bauhütten und Gilden, der ägyptischen Priesterschaft befürchteten, der Mensch könne alles in Kenntnisse verwandeln und dann als verstanden in sein Bewusstsein aufnehmen wollen. Ihre Einsicht, dass in keinem Teil der Welt eine Handlung ohne Wirkung auf ferner scheinende Teile ausgeführt werden kann, gab ihnen ein lebendiges Gefühl für Verantwortung. Deshalb hüteten sie sich vor vorzeitiger Preisgabe der überkommenen und hinzuerworbenen Erkenntnisse. In unvollständigen Symbolen, in rudimentären Zeichen, mit denen der Unkundige nichts anzufangen wusste, verständigten sie sich untereinander und gaben nur als geeignet erwiesenen Personen Mitteilung durch Einweihung. Ein Schüler des Pythagoras soll den Tod im Meere gefunden haben, weil er gegen den Willen des Meisters Unberufenen Mitteilung machte.

Hans David (Berlin)

THEORETISCHE MUSIKBETRACHTUNG?

Eine schwer zu besiegende Abneigung gegen jede theoretische Musikbetrachtung beherrscht die meisten Musiker.

Der Mensch fühlt ungern einen Aufseher hinter sich. Der Künstler, gewohnt, als freiester der Menschen zu gelten, wird selten freiwillig anerkennen, er sei

irgend jemandem Rechenschaft schuldig. Die Auswirkung einer automatisch einsetzenden Kritik mindert solche Freiheit von Menschen, die Alleinherrscher zu sein berechtigt schienen; unwillkürlich begegnet der Künstler dem feindlichen Prinzip mit Hass. Nun bestehen bedeutungsvolle Beziehungen zwischen Kritik und Theorie. Sie treten um so deutlicher hervor, je grösser der Ernst ist, der die Kritik bei der Erfüllung ihrer Aufgaben bestimmt. So kommt es nicht selten vor, dass der Widerwille, den ein Künstler gegen die Kritik empfindet, sich auch gegen jene Disziplin richtet, die der Kritik die Waffen lieferte; dass der Verächter der notwendig ein bestimmtes Ziel erstrebenden, eine Tendenz verwirklichenden Kritik Verächter der an sich naturgemäss völlig neutralen Theorie wird.

Die Musik gilt allgemein als eine sehr subjektive Kunst. Die Existenz gewisser einfachster Kompositionsvorschriften ist bekannt, das Vorhandensein einer Tradition der Aufführungsmethoden kann nicht bestritten werden. Aber man meint, in allen wesentlichen Zügen dürfe der Musiker sich auf sein persönliches Gefühl verlassen, ja man empfindet vielfach geradezu eine Verpflichtung des Musikers, allein der „Intuition“ zu vertrauen. Wer diesen Standpunkt konsequent vertritt, für den gibt es in der Welt des Musikalischen objektive Feststellungen nicht. Theoretische Betrachtung wird jedoch nur sinnvoll sein, wenn sie ihren Feststellungen eine über das Einzelwerk hinausgehende und von der Individualität des Beobachters unabhängige Gültigkeit zu geben vermag: das theoretische Urteil — man beachte, dass ich vom ästhetischen Urteil hier nicht spreche — wünscht, objektiv und für jedermann verpflichtend zu sein. Solchen Anspruch werden die Anhänger des musikalischen Subjektivismus als anmassend bezeichnen. Sie werden fest davon überzeugt sein, allein eine verderbliche Überschätzung der Verstandeskräfte könne eine Erklärung dafür geben, dass man mit allgemeinen Begriffen einzigartige und unwiederholbare Erscheinungen zu erfassen versucht. Diese Auffassung hat der theoretischen Musikbetrachtung mehr geschadet als alle anderen Bedenken. Immer wieder wird von Musikern die Theorie abgelehnt, weil der Theoretiker die Musik mit dem Kopfe begreife statt mit dem Herzen — als ob es möglich wäre, durch den Intellekt allein, ohne sinnliche Vorstellung und ein persönlich-seelisches Verhältnis zum Objekt eine Einsicht in irgendwelche musikalische Dinge zu gewinnen.

Der praktische Musiker, vor die Tatsache einer theoretischen Musikbetrachtung gestellt, fragt zunächst, welchen Nutzen die lebendige Musikpraxis aus der Theorie ziehen könne. Die Antwort fällt meist betrübend negativ aus; unbefriedigt oder enttäuscht zieht sich der Musiker von der Theorie zurück, behandelt fortan ihre Vertreter mit Missachtung. Zu Unrecht, wird man sagen; denn das theoretische Interesse an Musik ist nicht weniger tief und selbständig als das praktische, und keinesfalls darf die Theorie einfach als Dienerin der Praxis angesehen werden. Indessen auch wenn die Theorie unabhängig von aller Nützlichkeit und Verwertbarkeit volle Daseinsberechtigung hat — da Theorie und Praxis das gleiche Material verwerten, müsste doch wohl die Praxis aus der Theorie Gewinn zu ziehen imstande sein. Dass die Kontemplation einer Gruppe von Kulturtatsachen in dem zugehörigen Gebiet tätigen Wirkens als unfruchtbar erscheint,

spricht doch wohl stärker gegen die Methode der Betrachtung als gegen die Ansichten der Praktiker. Während die zuerst besprochenen Gründe des mangelnden Ansehens der Musiktheorie aus Irrtümern von Vertretern der Praxis zu erklären sind, scheint mir der zuletzt angedeutete Einwand gegen theoretische Musikbetrachtung tatsächlich auf einen wesentlichen Mangel in der musikalischen Theorie hinzuweisen.

Als Chrysander 1863 den ersten Band der „Jahrbücher für musikalische Wissenschaft" herausgab, betonte er in einer kurzen, ideenreichen und ausgezeichnet formulierten Einleitung die Absicht, das ganze Gebiet der Tonkunst, nicht etwa vorzugsweise ihren historischen Teil zu bedenken, „das Gesamtgebiet der Tonkunst nach einheitlichen wissenschaftlichen Grundsätzen zu behandeln". Im Gegensatz zu dieser Einstellung, die Theorie und Historie als gleichberechtigt ansah, versuchte eine spätere Zeit, die systematisch-begriffliche Erfassung der musikalischen Gegebenheiten aus dem Bereich der Musikwissenschaft geradezu auszugrenzen. Man will nunmehr „den Ausdruck Musikwissenschaft nur im Sinne einer Abkürzung aus Musikgeschichtswissenschaft akzeptieren", wie Egon Wellesz im ersten Band des „Archiv für Musikwissenschaft" mit erfreulicher Deutlichkeit formulierte. Man spürt, dass zwischen den zitierten Äusserungen jener Einbruch des Historismus erfolgt ist, der in allen Geisteswissenschaften seine Opfer forderte, dessen Folgen insbesondere in der Musikwissenschaft noch nicht verwunden sind. Einseitige Einstellung der musikalischen Forschung auf die Historie hat uns die Verstümmelung einer wertvollen Disziplin — der Theorie — eingebracht. Sie hat zugleich das geschichtliche Erkennen, das doch, Hauptgegenstand der Betrachtung geworden, aus der veränderten Haltung grossen Gewinn hätte ziehen müssen, empfindlich gehemmt. Wie die Theorie ihr Material der Geschichte entnimmt, so bedarf die Erfassung der historisch gegebenen Tatsachen eines exakten Begriffsapparats, den allein systematische Theorie zu liefern vermag. Kein Zweig der Geistesgeschichte arbeitet historisch mit ähnlich vagen Begriffen wie die Musikwissenschaft, weil man in keinem die Theorie so sehr missachtete. Man spricht von Gotik in der Musik, von Barock, Empfindsamkeit, Sturm und Drang, von Subjektivismus und Titanismus. Wer musikhistorische Arbeiten liest, wird allzuoft den Wunsch haben, der Autor möchte ein „Was heisst das?" am Seitenrand als Glosse finden.

Wir besitzen freilich eine gut ausgebildete Fach-Terminologie. Ausdrücke wie Fuge, Kanon; Liedform, Rondoform, Sonatenform; Durchführung, Reprise; die Bezeichnungen der Zusammenklänge, der Akkordfunktionen — sie lassen vermuten, dass die Untersuchung musikalischer Erscheinungen eine ausreichende und gründliche technische Begriffsbildung geschaffen habe. Indessen das begriffliche Handwerkszeug erfasst allzuselten mehr als ein technisches Detail, liefert allzuselten die Darstellung und Erklärung einer ästhetischen Erscheinung, eines künstlerischen Eindrucks. Wenn ich die Funktion eines jeden Akkords in einem Bachschen Praeludium rubrizieren kann; wenn ich in einer Fuge alle Durchführungen und Zwischensätze voneinander geschieden habe; wenn ich in

der Exposition eines Sonatensatzes 1. Thema, 2. Thema und „Schlussgruppe“ auseinander zu legen wusste — was bedeutet das, welchen Sinn erfüllt dieses Tun? Doch wohl allein, dass ich Einblicke in die Kompositionstechnik erhalte. Ich erkenne, welche Mittel der Schaffende angewandt hat; ich gewinne, wenn ich die Ergebnisse vieler Analysen zusammenfasse, einen Überblick über die musikalischen Elemente, die überhaupt wirksam geworden sind. Die hieraus erwachsenen Einsichten lassen sich der Komposition dienstbar machen; sie geben zugleich eine willkommene Grundlage historisch-stilkritischer Betrachtung ab. Immer aber halten sich die Begriffe an die Oberfläche der Erscheinungen. Die sichtbarsten Züge des Materials werden beschrieben — ein Erkennen geistiger Sachverhalte findet nicht statt. Die Wissenschaft wollte der Theorie keine Stätte geben; die Kompositionspraxis betrieb theoretische Musikbetrachtung naturgemäss nicht aus Freude am Erkennen, sondern allein der Nützlichkeit wegen. Unsere Musiktheorie ist im tiefstem Grunde Anhängsel der Praxis, über deren Forderungen ihre Tätigkeit selten hinausgeht, geblieben. Die Richtung des theoretischen Interesses, die Art der Begriffsbildung erklärt sich aus den Bedürfnissen der Praxis; darum waren alle Versuche, auf Grund der vorhandenen theoretischen Begriffe zu systematisch-ästhetischer Erkenntnis zu gelangen, zur Unfruchtbarkeit verdammt; man denke etwa an Riemanns metrische und harmonische Studien. Was theoretische Musikbetrachtung sein sollte, muss sie — von einigen, wenngleich bedeutenden Ansätzen abgesehen — erst werden: geisteswissenschaftliche Disziplin.

Dass man zwischen einer zweckbestimmten und einer allein nach Erkenntnis strebenden Theorie unterscheiden könne, ist nicht neu. Aristides Quintilian, ein griechischer Theoretiker der ersten nachchristlichen Jahrhunderte teilte das Gesamtgebiet der Musik in einen theoretisch-betrachtenden und einen praktisch-erzieherischen Teil. G. Adler[1]), der als erster eine vollständige Erfassung der musikwissenschaftlichen Aufgabenkreise erstrebte, nahm die Scheidung auf, indem er im systematischen Teil der Wissenschaft — dem ein historischer gegenübersteht — einen „spekulativ musiktheoretischen“ und einen „musikpädagogischen“ Zweig nebeneinander anerkannte. Der erste sollte die „in den einzelnen Zweigen der Tonkunst zuhöchst stehenden Gesetze“ erforschen und begründen, der zweite die „in abstracto festgestellten und naturwissenschaftlich begründeten“ mit Rücksicht auf den Lehrzweck sichten und zusammensetzen. Beide Disziplinen behandeln eigentlich dieselben Probleme; tatsächlich finden wir als Objekt des ersten Arbeitsgebiets, das ich von nun an „theoretische Musikwissenschaft“ nenne, nur Harmonik, Rhythmik, Melik genannt, offensichtlich Gegenstände der zweckbestimmten Theorie, die wir als „didaktische Musiktheorie“ bezeichnen können. Man erkennt, dass Adler wohl philosophisch eine Möglichkeit der Zerlegung sah, nicht aber die konkrete Notwendigkeit zur Schaffung zweier unterschiedener theoretischer Methoden spürte.

---

[1]) Vgl. „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“ in Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft I S. 11, 1885.

Für uns besteht solche Notwendigkeit. Die didaktische Musiktheorie genügt weder den Forderungen der Historie, noch erfüllt sie die tieferen Wünsche des praktischen Musikers. Eine theoretische Musikwissenschaft muss zudem schon darum geschaffen werden, weil die Didaxis jedes Streben nach ästhetischer Erkenntnis ausschliesst. Die didaktische Musiktheorie betrachtet die musikalischen Gegebenheiten immer im Verhältnis zu einer rein handwerklichen Systematik. Sie ordnet die Akkordfolge an einer bestimmten Stelle der Harmonielehre ein, sie verweist die metrische Bildung in ein Kapitel der Metrik, sie zeigt, wie Elemente der Form einem üblichen Schema entsprechen. Es liegt im Wesen der Musiklehre, dass sie die zu untersuchenden Sachverhalte aus der Umgebung herauslöst, isoliert betrachtet. Demgegenüber ist es die Aufgabe der theoretischen Musikwissenschaft, überall auf die im Werk gestalteten Zusammenhänge zu achten. Der ästhetische Eindruck, der ästhetische Begriff als Ausformulierung eines Eindrucks fasst eine meist nicht kleine Anzahl verschiedener Züge unter einem einzigen Gesichtspunkt zusammen. Solche Zusammenfassung kann nicht willkürlich sein: ihre Möglichkeit, ja der Zwang ihrer Ausführung muss im Werk angelegt sein. Hier setzt die Forschung der theoretischen Musikwissenschaft ein. Jedes Element wird von ihr als Bestandteil grösserer Komplexe betrachtet — jeder Zug einer Gesamtgestalt, jede Gemeinsamkeit von Werkstrukturen kann, ja sollte Gegenstand der theoretischen Musikwissenschaft werden.

Wir fordern vom Kunstwerk, dass an keiner Stelle der Fluss des Geschehens willkürlich unterbrochen erscheine, Kontinuität; dass die Gesamtheit der angewandten Mittel eine homogene Masse darstelle, stilistische Einheitlichkeit; dass die Form eine eindeutige Geschlossenheit empfinden lasse. Durch Erfüllung dieser Forderungen wird die Komposition zum Kunstwerk, zum geistig-seelischen Ereignis. Wie in jedem Fall unsere Anerkennung zustandekomme, auf welchen Erscheinungen unser Eindruck beruhe, das erforscht eben die theoretische Musikwissenschaft. Sie bildet eine der Logik zu vergleichende Kontinuitätskunde aus, die erforscht, unter welchen Umständen ein Wechsel stattfinden dürfe, wie tief solcher Wechsel sein könne, ohne dass unser Mitfühlen aussetzt; wie eine breitere Strecke wechselloser und dennoch nicht ermüdender Musik entstehe. Der Kontinuitätsbetrachtung zur Seite tritt eine der Einheitlichkeit des Kunstwerks nachspürende Stilistik; sie hat die Aufgabe, die Verwandtschaften, die Beziehungen der stilistischen Erscheinungen, der Ausdrucksmittel zu untersuchen. Zugleich muss eine theoretische Formlehre ausgebildet werden. Vor dem vollendeten Kunstwerk erlahmt unser Interesse keinen Augenblick. Wir spüren, wie auf verhältnismässig freie Expositionen Teile folgen, die deutlich Erfüllungen von zuvor wirksam gemachten Ansätzen bieten; wir fühlen nach einer gewissen Strecke den Rest der Form gewissermassen voraus — so empfindet man in den meisten Bachschen Stücken nach der Mitte, wie weit die Form sich noch erstrecken wird und wie stark die letzten Teile Reprisenelemente enthalten werden. Welchen Zügen des Werks wir dieses Erlebnis einer Entstehung und Auflösung von rein künstlerischer — nicht etwa stofflich bestimmter — Spannung verdanken, erforscht ein erstes Kapitel theoretischer Formlehre. Ein zweites wird die

ästhetische Entstehung der **Einheit** des Kunstwerks zu erfassen haben. Man hat bisher Einheitlichkeit und Einheit nie auseinander gehalten. Tatsächlich ist Einheitlichkeit eine Eigenschaft des Stils, der Empfindung, während Einheit dem Aufbau, der rein formalen Struktur eines Werks zukommt. Man formuliert den Begriff der Einheit vielleicht am besten, wenn man sagt, Einheit sei dasjenige Zusammenwirken der einander folgenden Teilchen eines Stückes, bei dem einerseits keines der Glieder im Verlauf und Aufbau des Gesamtwerks entbehrt werden könne, andererseits nirgends ein Zusatz vermisst werde. Mit Hilfe weniger allgemeiner Prinzipien gelingt es, solche Zusammengehörigkeit von Teilen evident zu machen — eine der bedeutsamsten Möglichkeiten theoretischer Musikwissenschaft. Im Prinzip würden die Mittel eines einzigen musiktechnischen Gebiets — etwa der Harmonik — genügen, formale Geschlossenheit eines Werkes zu erzielen. Indessen je intensiver eine Komposition durchgearbeitet wurde, umso stärker werden die technischen Erscheinungen eines jeden Gebiets in gleichem Sinne verwandt werden wie die jenes tragenden. Insbesondere dadurch, dass jeder Wechsel in den verschiedensten Gattungen der musikalischen Elemente gleichzeitig stattfindet, wird eine innerste Zusammengehörigkeit aller Züge des Geschehens erzeugt. Das Werk gewinnt eine über die formale Zusammengefügtheit hinausgehende Untrennbarkeit: durch innere Mittel wird dem Kunstwerk eine **Ganzheit** gegeben, die ebenso deutlich in Erscheinung tritt wie die durch die biologische Existenz bewiesene des lebenden Individuums.

Ich glaube nicht, dass die besprochenen Problemkreise bereits die Grenzen überhaupt möglicher theoretischer Musikwissenschaft berühren. Es war zunächst einmal nötig, auf diejenigen Aufgaben hinzuweisen, die offenbar ausserhalb der didaktischen Theorie stehen, dennoch aber sicherlich gelöst werden können. Statt durch eine Darstellung der noch nicht umschriebenen Aufgaben theoretischer Musikwissenschaft die Auseinandersetzung mit dem postulierten Wissenschaftszweig unnötigerweise zu erschweren, möchte ich auf die Folgen hinweisen, die eine zuverlässig arbeitende wissenschaftliche Musiktheorie zeitigen würde. Das Kunstwerk als Gesamtgebilde wird Gegenstand der Betrachtung. Allein der Wunsch, zu erkennen, bestimmt die Methoden, die durchaus von praktischen Zwecken frei gehalten werden müssen. Nunmehr darf theoretische Musikbetrachtung als das gelten, was gewiss mancher Laie und mancher Musiker von ihr erwartete: dass sie sich als ein in sich abgeschlossenes, keiner äusseren Rechtfertigung mehr bedürfendes Forschungsgebiet darstelle. Die Historie würde aus einer systematischen Erfassung des Kunstwerks als totalen Gebildes eine Fülle neuer Gesichtspunkte gewinnen. Je näher der Gegenstand der Historie unserer Gegenwart steht, umso weniger ist es der wissenschaftlichen Betrachtung — mit einigen Ausnahmen — bisher gelungen, mehr als eine Geschichte stilistischer Details zu geben, die Entwicklungsgeschichte des Kunstwerks als geistiger Erscheinung darzustellen. Die Musikwissenschaft wird also einen historisierenden Pointillismus zu besiegen haben; sie muss die Mosaiktechnik der Musikgeschichte zu überwinden streben. Das wird gelingen, da durch die Schaffung einer wissenschaftlichen Theorie zusammenfassende Begriffe entstehen, die aus

der Musik selbst gewonnen sind; die Historie ist also nicht mehr gezwungen, zur Ordnung und Vertiefung der gewonnenen Einblicke Begriffe, die aus anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen entlehnt sind, zu verwenden. Durch die Hilfe theoretischer Musikwissenschaft kann die Historie zu einer auch von Weltgeschichtsschreibung und Darstellung allgemeiner Kunstgeschichte auswertbaren Geisteswissenschaft werden. Dass der Schaffende wesentliche neue Einsichten aus der theoretischen Musikwissenschaft gewinnen würde, wage ich nicht zu behaupten. Je tiefer der musikalisch schöpferische Mensch in die geheimen Gesetze der Tonkunst eingedrungen ist, umso eher wird ihm, was die Wissenschaft mühsam ans Licht bringt, bereits geläufig sein. Indessen nur das Genie kennt seine Welt in allen Zügen; manchesmal schon hat auch einen grossen Künstler die Intuition verlassen. So meine ich doch annehmen zu dürfen, dass die theoretische Musikwissenschaft auch dem schaffenden Künstler willkommen sein müsse — als bestätigende, anregende, vielleicht auch einmal als lehrende Disziplin. Bedeutsamer tritt die Rolle hervor, die theoretischer Musikbetrachtung in einem anderen Hauptgebiet der Praxis, in dem der Interpretation, zukommen kann. Sie wird zu zeigen vermögen, dass die meisten Züge des musikalischen Werks im Dienste der Kontinuität, der Einheitlichkeit, der Spannung, Einheit und Ganzheit stehen. Man wird erkennen, dass, wo immer einer dieser Züge übersehen oder umgedeutet erschien, unserer Empfindung ein Mangel fühlbar wurde. Das Kunstwerk fordert von der Interpretation bedeutend mehr, als ihm meist zugestanden wird. Unendlich vieles verlangt eindeutig eine bestimmte Art der Ausführung; nur wenige Elemente dürfen als dem Belieben der Interpretation anheimgestellt anerkannt werden. Gelingt es der theoretischen Musikwissenschaft, die Gesamtheit der für den Aufbau eines Stückes notwendigen Einzelheiten zu erfassen, dann wird nicht allein eine weit grössere Intensität der durchschnittlichen Werk-Erfassung sich einstellen können. Die Kritik wird zugleich eine objektive Handhabe der Beurteilung gewinnen. Nicht mehr „schön“ und „hässlich“, sondern „richtig“ und „falsch“ werden die Kategorien der Betrachtung sein — wie man bereits nicht selten eine Interpretation als „gut“ oder „schlecht“ bezeichnet. Dann mögen die Subjektivisten pathetischen Protest einlegen; ihre Zeit endet. Man wird schon aus diesen Andeutungen spüren, dass die theoretische Musikwissenschaft geeignet ist, einen neuen Begriff von Musik zur Herrschaft kommen zu lassen. Musik ist nunmehr weder eine — Affekte oder gar Gefühle — darstellende Kunst, noch eine Erholung bietende, Stimmungen hervorzaubernde Klangfolge, noch auch ein blosses Formenspiel; sondern ein unmittelbar in der Materie vergegenständlichter Ablauf psychischer Geschehnisse. Musik „bedeutet“ nicht etwa irgendetwas, sie „ist“, was sie auszusagen scheint. Hanslicks Begriff der „tönend bewegten Form“ wird vertieft wiederum zur Geltung kommen; freilich nicht in dem Sinne eines L'art pour l'art, als wäre Musik eine handwerkliche oder spielerische Freude an der Formung, sondern in dem Sinne, dass die Gestalt des Werks als unmittelbarer Ausdruck ernster geistiger Tatsachen — die keine andere Aussprache finden können — gelten wird. Solche Interpretation der Erscheinung Musik scheint der Musikphilosophie anzugehören. In Wirklichkeit entspringt sie nicht etwa

der Spekulation, sondern ist eine methodologisch notwendige und durch jede wissenschaftlich theoretische Untersuchung erneut bestätigte Voraussetzung. Es zeigt sich hier, wie sehr die Existenz der theoretischen Musikwissenschaft unser Verhältnis zur Aesthetik verändern wird. Vergegenwärtigt man sich, dass etwa durch den Nachweis der Einheit eines Kunstwerks die klassische Formel der „Einheit in der Mannigfaltigkeit" geradezu bewiesen werden kann, so erkennt man, wie wenig die theoretische Musikwissenschaft einer spekulativen Grundlage oder Ergänzung bedarf. Andererseits gehen die Feststellungen der postulierten Disziplin — der Struktur der Probleme entsprechend — naturgemäss regelmässig ins Allgemeine; die höchsten Begriffe der Aesthetik bilden in der theoretischen Musikwissenschaft den Gegenstand exakt-kritischer Untersuchungen. Wenn also die theoretische Musikwissenschaft ihr Gebiet völlig durchforscht haben wird, bleibt spekulativer Aesthetik kein Raum: die wissenschaftliche Musiktheorie ist berufen, die subjektiv-spekulative Betrachtungsweise ausserordentlich einzuschränken, sie zu ersetzen, vielleicht gar sie zu vernichten.

Müssten wir nicht eine Arbeit, die so grossen Lohn verspricht, mit aller Kraft in Angriff nehmen — selbst wenn wir der Möglichkeit einer Vollendung nicht völlig gewiss wären?

Leonhard Deutsch (Wien)

DAS PROBLEM DER ATONALITÄT UND DAS ZWÖLFTONPRINZIP

„Gesinnung oder Erkenntnis?", mit diesem trefflichen Titelwort, das der Wahlspruch in jedem Kampf um Kulturprobleme sein sollte, leitet Arnold Schönberg das Jahrbuch der Universal-Edition „25 Jahre neue Musik" ein. „Tonal oder atonal", heisst es dort, „die Frage, ob das eine oder das andre berechtigt, zulässig, möglich, notwendig oder unentbehrlich sei, hat derzeit bereits eine handlichere Form angenommen: sie ist eine Gesinnungsfrage geworden."

Wie denn jede solche Rechtsfrage schliesslich in eine Gesinnungsfrage übergeht. Aber nicht darauf soll es ankommen, die Existenzberechtigung der Stilgattungen nachzuweisen oder zu widerlegen; nicht darauf, die Atonalität „abzulehnen" oder sich mit ihr „abzufinden". Wir müssen sie vielmehr richtig verstehen lernen.

Schönberg verwahrt sich auch diesmal wieder gegen den Terminus der „Atonalität". „Atonal" könne nur sein, was mit Tönen gar nichts zu tun hat, was ihrem Wesen nicht entspricht. Alles, was aus einer Tonreihe hervorgeht, sei „Tonalität", sie könne musikalische Ereignisse nur einschliessen, niemals ausschliessen. Nicht „Atonalität", sondern „Pantonalität" läge der neuen Musik zugrunde. (Harmonielehre, 3. Aufl., S. 487).

Hier erscheint der Begriff der „Tonalität" viel weiter gefasst als sonst. Vordem gilt als „tonal" immer nur der gesetzmässige Zusammenhang von Tönen,

insolange er sich auf das System der Tonarten[1]) beziehen lässt; tonal in diesem Sinn ist ein Komplex gleichzeitiger oder aufeinanderfolgender Töne, der sich einer Tonart zuordnen lässt. Schönberg nennt aber „tonal“ alles, was überhaupt einen gesetzmässigen Zusammenhang aufweist. „Atonal“ hiesse dann soviel wie „gesetzfreie Musik“, Tonchaos, Anarchie. Aber auch „atonale“ Musik enthalte „Tonalität“, nämlich Gesetzmässigkeit — sonst wäre sie keine Musik —, nur liesse sich hier die Gesetzmässigkeit schwer nachweisen (Harmonielehre S. 157).

Welcher Art ist aber diese neue Gesetzmässigkeit, welche Beziehungen verbinden die Töne zu einem neuen Sinn, wenn sie nicht mehr das Band der Tonarten verknüpft? Schönberg deutet mehrere Möglichkeiten an: statt der Tonarten die Ganztonleiter als Beziehungsreihe (l. c. S. 465 ff.); oder an Stelle des terzenweisen Aufbaues der Töne einen quartenweisen (S. 478 ff.); schliesslich die Beziehungen zur Zwölftonreihe selbst, zur chromatischen Skala (S. 464 ff.).

Bruno Weigl (Harmonielehre, S. 292 ff., 371 ff.) bestreitet, dass die Ganztonskala oder die Quartenreihe zu einer neuen Gesetzmässigkeit führen könne, mit dem Hinweis darauf, dass sich die Akkorde dieser Reihen auch den Tonarten zuordnen lassen. Statt dessen führt Weigl die Idee der Schönbergschen Zwölftonakkorde zu einem System durch, so zwar, dass er sämtliche Kombinationen von 2 bis 12 Tönen der chromatischen Skala — es sind dies 5040! — der Reihe nach anführt (S. 371 ff.).

Aber sowohl Weigls Polemik als auch seine chromatische Akkordik gehen an dem eigentlichen Problem vorbei. Selbst wenn aus Ganzton- oder aus Quartenreihen keine neuen Einzelakkorde hervorgehen, so könnten sich daraus sehr wohl neue Harmonieführungen ergeben, deren Gesetzmässigkeit durch ihre Beziehung auf die neue Grundreihe (statt auf die Tonarten) bestimmt ist. Allerdings müsste ein solches Beziehungssystem erst ausgearbeitet werden, wobei die Töne der Grundreihe bestimmte Funktionen zuerteilt erhalten, entsprechend den Funktionen der Tonika, der Dominante etc. im System der Tonarten.

Genau das gleiche trifft auch für die chromatische Skala als Grundreihe zu. Die Einzelakkorde dieser Reihe sind ebenfalls nicht neu, denn jeder chromatische Akkord, den nicht schon das Gehör unmittelbar als tonalen erkennt, lässt sich wenigstens theoretisch den Tonarten zuordnen. Andrerseits fehlt hier vorläufig noch das zuordnende Prinzip. Das Schema spricht nichts anderes aus als die Beschränkung auf Töne der Halbtonreihe, also genau das, was schon vom System der Tonarten her bekannt ist. Dieses begnügt sich aber nicht damit, eine Auswahl der Töne zu treffen, sondern es ermöglicht überdies, die Zusammenklänge der Töne auf die Grundtonart zu beziehen. Dadurch, dass in jedem Akkord, jedem Phrasenteil die Grundtonart kenntlich wird, kommt in die Aufeinanderfolge der Akkorde und Töne eine bestimmte Ordnung; dies ist die Voraussetzung

[1]) „Tonart“ ist hier und im folgendem im Sinne der Harmonik zu verstehen, nämlich als Dur- oder Molltonart. Nicht zu verwechseln mit dem Begriff der „Tonleiter“, der der Melodik angehört. Diese Auseinanderhaltung ist insofern wichtig, als es im harmonischen Sinn nur zwei Arten der Tonarten gibt, eben Dur und Moll (allenfalls noch die Zwischenformen „Molldur“ und „Durmoll“; andrerseits kann man aber Dur und Moll auch vereinheitlichen, nämlich Moll als Abart von Dur auffassen). Tonleitern (Skalen) lassen sich in unbeschränkter Anzahl aufstellen.

ihres inneren Zusammenhangs, eines wirklichen harmonischen Aufbaues. Weigls grosses Schema der chromatischen Akkorde bringt diese nur in eine rechnerische, aber in keinerlei harmonische Beziehung. Nirgends zeigt das Schema eine Möglichkeit, einen Zusammenklang zu interpretieren; es kann den Akkord nur tautologisch beschreiben, d. h. seine Töne einzeln anführen. Nichts andres als das stellen demnach Weigls Versuche einer „harmonischen Analyse“ ausgewählter Literaturbeispiele dar; eine Verrichtung, die man vornehmen kann, auch ohne dass ihr die Aufstellung tausender Tonkombinationen vorangeht. Dagegen besagt das nackte Schema der chromatischen Akkorde nicht das geringste über ihre Anordnung; im Prinzip leistet hier jede das gleiche. Es fehlt hier also das Kennzeichen des formbildenden Gesetzes: die Differenzierung des harmonischen Aufbaus. Hierzu genügt es eben nicht, einfach eine Beziehungsreihe aufzustellen, vielmehr müsste man aus dieser auch ein bestimmtes Konstruktionsschema für den gesamten Aufbau ableiten.

Einen solchen Versuch, ausgehend von der chromatischen Skala, hat Arnold Schönberg unternommen, und er hat das so erhaltene neue Kompositionsprinzip in einer Reihe von Werken praktisch durchgeführt. Eine Publikation[1]) beschreibt Schönbergs „Zwölftongesetz“ folgendermassen.

Für jedes Stück wird eine „Grundform“ („Grundgestalt“) aufgestellt, bestehend aus den 12 Tönen der chromatischen Skala, in beliebiger, aber für das gegebene Stück ein für allemal festzuhaltender Reihenfolge. Variationen der Grundform sind zulässig durch vertikale und horizontale Umkehrung (Gegenbewegung, Krebsgang), durch Transposition auf einen anderen Anfangston, durch Versetzung einzelner Töne um Oktavenintervalle hinauf oder hinunter, durch Tonwiederholung. Der Rhythmus kann vollkommen frei gestaltet werden, ebenso die Stimmführung; bindend ist nur die einmal vorgeschriebene Reihenfolge der Töne in der Grundform oder ihren Varianten, und zwar sowohl für die Aufeinanderfolge als auch für die Gleichzeitigkeit der Töne im Stück. In den Stimmen von ausgesprochen melodischem Gepräge ist die Reihenfolge der Töne genau einzuhalten, wobei die Grundgestalt unter Umständen auch mit einem anderen Ton als mit ihrem ersten einsetzen kann. In dem Komplex der Füllstimmen springt die Grundform oder ihre Variante von einer Stimme zur andern, je nachdem, wo zuerst ein neuer Ton hinzutritt.

In einer dermassen aufgebauten Komposition steht tatsächlich jeder einzelne Ton und jeder Tonkomplex in einer bestimmten und gesetzmässigen Beziehung zu der Grundreihe. Nur ist diese Beziehung von einer ganz anderen Art als die Beziehung von Tonklomplexen auf eine Tonart. Hier liegt nicht einfach ein Analogiefall vor, in dem Sinn, dass man die Töne des Satzes auf die chromatische Tonleiter oder eine ihrer Permutationen bezieht, so wie sonst auf eine diatonische Tonleiter. In der überlieferten tonalen Komposition ist ja nicht die Tonleiter, sondern die Tonart das Beziehungssystem. Tonart ist weder die Tonleiter noch

[1]) Felix Greissle, „Die formalen Grundlagen von Schönbergs Bläserquintett“, Februarheft des „Anbruch“ 1925. Vergleiche auch den Aufsatz „Neue Formprinzipien“ von Erwin Stein im Sammelwerk „Von neuer Musik“ bei F. J. d. Marcan, Köln 1924.

der Grundton, auch nicht der Grunddreiklang oder welches konkrete harmonische oder melodische Gebilde überhaupt. Tonart ist eben nichts weiter als das Beziehungssystem, das ordnende Prinzip, also ein völlig abstrakter Begriff, ähnlich dem Begriff der „Familie“ oder der „Verwandtschaft“. Durch den konkreten Tonkomplex, also auch durch die Tonleiter oder den Grunddreiklang wird die Tonart nur repräsentiert. Einen Zusammenklang „auf die Tonart beziehen“ heisst, an ihm die Zugehörigkeit zu einer Tonart sowie seinen Verwandtschaftsgrad und sein Verwandtschaftsverhältnis zu den anderen Repräsentanten der Tonart erkennen. Dadurch erhält jeder Zusammenklang innerhalb einer Harmonieführung eine bestimmte und eindeutige Funktion, nämlich, den Hörer vom Mittelpunkt der Tonart zu entfernen oder ihm diesem anzunähern. So ergibt sich der Begriff einer geordneten Harmonieführung überhaupt.

Beim Zwölftonprinzip ist von all derartigem nicht die Rede; hier gibt es keinen Mittelpunkt, keine Distanzen, keine Funktionen. Hier steht ein Tonkomplex zu der Grundreihe in keinem Verhältnis, sondern er ist die Grundreihe oder eine ihrer Umformungen selbst. Diese stellt also das Material zu der Komposition bei. Durch das Verhältnis zur Grundreihe erhält der einzelne Ton des Satzes nicht harmonische, sondern thematische Bedeutung. Auch in der tonalen Komposition können Tonleitern, Dreiklänge usw. als Material herangezogen werden, doch besteht hierzu nicht der mindeste Zwang, so wenig wie zu einer bestimmten Auswahl, Reihenfolge oder Anordnung der Töne überhaupt.

Es ist also nur das Wort „Beziehung zur Grundreihe“, was das Zwölftonprinzip mit der Tonalität gemein hat; der Begriff ist in jedem Fall ein andrer: in der Tonalität ist es eine harmonische Beziehung, in der Zwölftonkomposition eine thematische. Hier liegen also zwei vollkommen disparate Prinzipien vor, die miteinander nichts zu tun haben, voneinander ganz unabhängig sind und nebeneinander in der gleichen Komposition bestehen können. So fest das Zwölftonprinzip auch die Reihenfolge der Töne bindet, der Harmonie lässt es jede beliebige Freiheit. Aus dem Zwölftonprinzip geht gar keine harmonische Struktur hervor, weder eine tonale noch eine atonale, so wenig, wie das Schema der Fuge oder der Sonate oder welches Prinzip der thematischen Durchführung immer die Harmonik bestimmt. Die Tatsache, dass in einem Satz oder Satzteil die zwölf Töne numerisch gleich stark vertreten sind, ja selbst die Einschränkung, dass jeder Ton beim zwölften Schritt wiederkehrt, schliesst das Uebergewicht eines Tons zugunsten einer Tonart keinesfalls aus. Es ist Sache der Kompositionstechnik, bei Einhaltung des Zwölftonprinzips überdies die „Atonalität“ einzuhalten. Schon durch die Auswahl und die Rhythmisierung der Grundgestalt kann man ohne weiteres auch zu tonalen Melismen gelangen, und durch entsprechendes Manöverieren in den Stimmen hat man es anhand, auch eine tonale Harmonieführung zu erhalten. Das Zwölftonprinzip wird nur, in dem Mass als man auf eine ganz bestimmte Harmonik abzielt, entsprechende kompositionstechnische Schwierigkeiten verursachen; natürlich gilt dies auch für eine „atonale“ Harmonik. Atonalität wird durch das neue Kompositionsschema

keineswegs begünstigt, sondern erst recht erschwert, eben wegen der weitgehenden thematischen Determination des Satzes.

Dies nur nebenbei. Bedeutsam ist hier aber die Feststellung, dass das Zwölftonprinzip der Atonalität keine harmonische Deutung verleiht. Nach der angeführten Publikation (F. Greissle) käme es darauf auch gar nicht an, vielmehr solle das Zwölftonprinzip die alte Tonalität ersetzen. Es wird ausdrücklich die Forderung aufgestellt, dass der Hörer seine gewohnte Einstellung aufgebe, dass er Harmonie im alten Sinn gar nicht erwarte; nicht die harmonische, sondern die thematische Struktur sei zu verfolgen und zu erkennen.

Aus dieser Forderung geht etwa der folgende Schluss hervor: Zwölftonmusik sei im Wesentlichen thematische Konstruktion, ihre Harmonik wäre an sich nebensächlich. Dass man diese thematische Konstruktion gerade mit Atonalität kombiniere, hätte rein praktische Bedeutung, denn ein tonales Gefüge würde den Hörer von der Thematik ablenken. Atonalität erschiene hier als das Mittel, den Zuhörer nicht in Versuchung zu führen, ihn an Harmonik zu desinteressieren, ähnlich wie die Programmusik zugunsten des Gegenstands die geschlossene Architektonik aufgibt oder wie die „expressionistische“ Malerei zugunsten der malerischen Komposition auf den Gegenstand verzichtet.

Damit erhielte nun die „Atonalität“ einen bestimmten Sinn, nämlich einer thematischen statt der harmonischen Determination der Töne ihrer Höhe nach, einer Musik, die die Harmonik der Thematik opfert.

Bei näherer Untersuchung erweist sich aber auch eine solche Auslegung der Atonalität als trügerisch. Denn ergäbe sich Atonalität wirklich aus nichts anderem als der Absicht des „harmoniefreien Hörens“, so hätte sie die Rechnung ohne den Wirt gemacht. Wer überhaupt befähigt ist, harmonisch zu hören, kann nicht umhin, jedem musikalischen Gebilde Harmonik zu entnehmen, wenn nicht tonale, so eben atonale. Die harmonische Wirkung der Atonalität ist aber mindestens ebenso stark, wenn nicht noch viel intensiver als die der Tonalität. Keinesfalls ist Atonalität eher imstande als Tonalität, das Interesse des Hörers von Harmonik abzulenken und auf die Thematik zu richten.

Und nicht nur, dass man harmonisches Hören nicht ausschalten kann, dürfte man dies auch gar nicht, gerade im Interesse der thematischen Determination. Denn zu ihrer Voraussetzung gehört es, dass man das Thema, die Grundgestalt im Aufbau stets wiedererkenne, und zwar nicht nur verstandesmässig, sondern wirklich intuitiv, d. h., es genügt nicht, die Uebereinstimmung mit der Grundgestalt durch Zergliederung festzustellen und nun davon zu wissen, vielmehr solle man die Uebereinstimmung im Wege des Gehörs empfinden. Um aber eine Folge von Tönen gehörsmässig wiederzuerkennen, muss sie als Einheit erfasst werden, d. i. als Melodie. Es sind nicht die Töne als Einzeleindrücke in ihrer Aufeinanderfolge zu agnoszieren, sondern in ihrem gesetzmässigen Zusammenhang, nämlich in ihrem Rhythmus und in der Harmonieführung, die ihr der Hörer in Gedanken (vielleicht auch unbewusst) unterlegt. Durch gewisse Abänderungen des Rhythmus oder der Harmonisierung kann ein melodisches Thema bis zur Unkenntlichkeit entstellt werden. Andrerseits bleibt ein Thema auch in seiner melodischen Variante er-

kennbar, wenn es seinen rhythmischen und harmonischen Grundcharakter beibehält. Schaltete man den Begriff des „harmonischen Erfassens“ aus, so führte man damit das Zwölftonprinzip von vornherein ad absurdum, denn nun bestünde gar keine Möglichkeit, die gesetzmässigen Beziehungen der Töne durch das Gehör zu erkennen.

Aus den Ausführungen des eingangs zitierten Geleitwortes von Schönberg geht nun unzweifelhaft hervor, dass das Zwölftonprinzip durchaus nicht die Tonalität selbst ersetzen soll, sondern nur die architektonischen Gliederungsbehelfe der tonalen Komposition. Die überlieferten architektonischen Schemata — Sonate, Variation, Fuge etc. — werden nur unter der Voraussetzung einer tonalen (Tonart betonenden) Harmonieführung wirksam; bei „atonaler“ Struktur würden sie tatsächlich nur mehr einen leeren, äusserlichen Formalismus bedeuten. Diese, ursprünglich vielleicht instinktive Einsicht hat die ersten atonalen Kompositionen, sofern sie nicht etwa zur Vertonung des Wortes dienten, eine aphoristische, rhapsodische Gestalt annehmen lassen. Um nun aufs neue zu grösseren geschlossenen Formen zu gelangen, mussten neue architektonische Prinzipien gefunden werden, die der Atonalität so angemessen sind wie die überlieferten Gliederungsformen dem tonalen Aufbau. Eben dies soll die Funktion des Zwölftonprinzips sein. Es ist somit die Zwölfton-Thematik nicht die einzige Beziehung, die in der neuen Komposition den Zusammenhang der Töne ihrer Höhe nach regelt, vielmehr kommt es daneben auch auf eine bestimmte harmonisch-melodische Gesetzmässigkeit an.

Beiläufig bemerkt, wird dadurch auch der vielfach erhobene Einwand entkräftet, dass die Zwölftonkomposition nicht „erfunden“, sondern „errechnet“ sei. Dies trifft nur für ihre gebundene Dimension zu, nämlich die thematische Determination ihrer Töne. Die eminente erfinderische Leistung liegt eben in ihren freien Dimensionen, also von Rhythmik und Architektonik abgesehen, hauptsächlich in der („atonalen“) Harmonik und Melodik. Diese Leistung ist umso höher einzuschätzen, als sie nach dem Früheren durch die thematische Determination nur erschwert wird.

Nachdem es also feststeht, dass das Zwölftonprinzip zur Erläuterung der atonalen Struktur nicht den Schlüssel gibt, und dass die Frage nach der harmonischen Gesetzmässigkeit der Atonalität nach wie vor zu Recht besteht, erweist es sich, dass alle bisherigen Erwägungen wieder zum Ausgangsproblem zurückführen. Wenn Schönberg an Stelle des Terminus der „Atonalität“ den einer „Komposition mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen“ anwenden will, kann hier nur ein zweites, und zwar ein harmonisches Zwölftonprinzip in Frage kommen, das unabhängig von dem ersten, dem thematischen, und neben diesem der gleichen Komposition zugrunde gelegt ist. Das harmonische Zwölftonprinzip erscheint dadurch gekennzeichnet, dass es keinem Ton des Satzes ein Uebergewicht zugunsten einer Tonart verleiht, was unter anderem durch die Vermeidung tonaler Akkorde und Melismen zum Ausdruck kommt.

Gerade dieses Charakteristikum ist das Auffälligste an dem harmonischen Zwölftonprinzip. Wohl erklärt Schönberg, dass der Dreiklang (tonale Harmonie)

nicht grundsätzlich ausgeschlossen sei, sondern dass es nur erhebliche kompositionstechnische Schwierigkeiten verursache, konsonante Akkorde sinngemäss in die neue Harmonik zu fügen, nämlich ihren tonalen Ansprüchen gerecht zu werden oder aber sie gar nicht erst aufkommen zu lassen; es wäre darum am ökonomischsten, ihnen überhaupt aus dem Weg zu gehen. Wenn aber das harmonische Zwölftonprinzip ein selbständiges Beziehungssystem darstellt, könnte es mit dem System der Tonarten so wenig in Kollision geraten, wie zwei Sprachen untereinander. Denn entweder fiele der Bereich der Zwölfton-Zusammenklänge gänzlich ausserhalb des Bereichs der Tonarten, dann kämen dort tonale Dreiklänge u. dgl. gar nicht zustande, oder es hätten die beiden Gebiete eine gemeinsame Zone, dann wäre die Zugehörigkeit einer Zwitterbildung eben durch seine harmonische Umgebung, gleichsam durch die damit geschaffene Athmosphäre eindeutig bestimmt. Mit anderen Worten: wenn inmitten der Zwölftonharmonik überlieferte konsonante Akkorde aufträten, dürften sie als solche nicht kenntlich sein; sie könnten in ihrer gewohnten Funktion nicht mehr ansprechen, sondern sie würden sofort auf das Zwölftonprinzip bezogen. (Der andere von Schönberg vorgesehene Fall, dass man die tonalen Anforderungen der Dreiklänge erfüllte, käme hier nicht in Betracht, denn dies würde Rückführung auf Dreiklänge bedeuten, also nichts anderes als tonale Harmonik.)

Wenn es sich alldem gegenüber erweist, dass sich Zwölftonbeziehungen und tonale Beziehungen nicht von selbst auseinanderhalten, sondern dass dies erst die Kompositionstechnik besorgen muss, und zwar durch ein sorgsames Ausbalanzieren der Tonarten gegeneinander, so deutet dies darauf, dass hier nicht zwei verschiedene Sprachen, sondern zwei verschiedene Mundarten der gleichen Sprache vorliegen, dass die Zwölftonharmonik durch die Abgrenzung der Tonalität entstünde, dass sie gleichsam ihr Negativ darstelle.

Tatsächlich ist es auch die Begrenztheit der überlieferten tonalen Harmonik, was Schönberg zu der Annahme neuartiger harmonischer Beziehungen drängt. Er findet im System des terzenweisen Aufbaues der Töne einen Bruch, der es zu dem Begriff der „harmoniefremden Töne“ Zuflucht nehmen lässt (Harmonielehre S. 378). Da er aber solche Zusammenklänge unmittelbar als harmonisch empfindet, nicht erst auf dem Umweg der „linearen“ Stimmführung, schliesst er auf die Existenz einer anderen Gesetzmässigkeit als der des terzenweisen Aufbaues.

Von der gleichen Beobachtung ausgehend lässt sich aber auch ein anderer Schluss ziehen: dass die traditionelle Harmonielehre den terzenweisen Aufbau eben unvollständig darstellt. Einen Schritt darin vorwärts beschreibt B. Weigl (l. c.) dadurch, dass er die leitereigenen Dreiklänge und Vierklänge (Septakkorde) der Tonarten zu Fünf-, Sechs- und Siebenklängen ergänzt. Zu diesem Ergebnis kommt man auch, wenn man die Tonleiter auf harmonischem Weg entstehen lässt, statt auf dem üblichen melodischen, wo man sie in willkürlicher Auslese der Töne in der ebenfalls willkürlichen Siebenzahl postuliert. Geht man hingegen von den wichtigsten und unveränderlichen Funktionen der Tonart aus, nämlich der Tonika, ihrer Ober- und ihrer Unterdominante, bezieht man den Leitton der Tonika ein

und vollzieht man nunmehr den gesamten terzenweisen Aufbau, so ergibt sich die Wechseldominante eindeutig, die Ober- und die Untermediante zweideutig:

$$g\ h\ d\ f\ \frac{a}{as}\ c\ \frac{e}{es}\ g\ h\ d\ f\ \text{usw.}$$

Je nach der Auswahl der Medianten gelangt man zu dem vollständigen Grundakkord der (gleichnamigen) Dur- oder Molltonart (sowie zu den beiden Zwischenformen). Der Zusammenklang der Töne in dieser Anordnung wirkt — wenigstens auf den heutigen musikalischen Hörer — durchaus und unmittelbar harmonisch, desgleichen jede beliebige Teilgruppe dieses Zusammenklangs (jeder der 35 leitereigenen Grundakkorde). Jeder solche Zusammenklang wird auch unmittelbar als der Tonart zugehörig erkannt. In jedem solchen Zusammenklang lässt sich jeder Ton in der Oktav wiederholen, um eine Oktav versetzen oder eliminieren (Verdopplung, Erweiterung, Umkehrung, unvollständige Akkorde), ferner kann man in jedem der ursprünglichen sowie in jedem der umgeformten Akkorde jeden Ton um einen halben Ton aufwärts oder abwärts versetzen (Alteration): die Beziehung zur Tonart bleibt aufrecht, und der harmonische Eindruck stellt sich mit der Zeit auch dort ein, wo der Zusammenklang zunächst befremdlich wirkt. Daraus ergibt sich, dass buchstäblich jeder erdenkliche Zusammenklang von welchen und wieviel Tönen immer der Tonart zuzuordnen ist, und daraus geht weiter hervor, dass sich jeder Zusammenklang jeder Tonart zuordnen lässt, und somit auch jede beliebige Aufeinanderfolge von Zusammenklängen.

Eine solche Zu- und Einordnung bleibt aber durchaus keine blosse theoretische Angelegenheit, die nur auf verstandesmässiger Analyse beruht, sie wird vielmehr vom Hörer auch wirklich so empfunden; wenn — nämlich bei ungewohnten Akkorden oder Akkordfolgen — auch nicht beim ersten Anhören, so doch mit einer entsprechenden Nachhilfe: neuartige Akkorde führt man in der üblichen Weise Schritt für Schritt auf die bekannten zurück, und zwischen unvermittelt wirkende Akkordfolgen schaltet man provisorisch Uebergangsakkorde ein. Wird dem Hörer eine solche „Auflösung“ wiederholt und möglichst mannigfaltig und nach vielerlei Tonarten vorgeführt, so kann er sie nachher auch in Gedanken vornehmen, und schliesslich wird er mit den Akkorden und ihren Verbindungen so vertraut, dass auch jene gedankliche Ergänzung entfallen kann. Dann erweist sich die Zuordnung zur Tonart gar nicht mehr als ein zeitlicher, wenn auch noch so rasch ablaufender Vorgang, sondern als die *Fähigkeit des Hörers, mit dem akustischen Eindruck des Tonkomplexes zugleich und unmittelbar auch den Eindruck seiner Zugehörigkeit zur Tonart zu empfangen.* Dabei muss ihm keinesfalls eine bestimmte Tonart zum Bewusstsein kommen, vielmehr genügt die Zuordnung zum System der Tonarten überhaupt. „*Tonalität*“ *ist somit der Modus, nach dem das musikalische Gehör vernommene Einzeltöne zu Melodien und Harmonien verbindet.*

Die Fähigkeit des tonalen Einordnens erlangt man durch eine fortgesetzte und systematische Schulung des musikalischen Gehörs. Eine solche allmähliche Schulung macht nicht nur das einzelne Individuum durch, vielmehr beruht darauf die gesamte Entwicklungsgeschichte der tonalen Musik überhaupt. „Was

gestern noch Dissonanz war, wird morgen zur Konsonanz." Noch die heutigen Lehrbücher der Harmonik bezeichnen den Dominantseptakkord, sogar den Quartsextakkord als „Dissonanz", die nach Auflösung verlangt. So wurden die harmonischen Steigerungen eines Mozart und Beethoven zu ihrer Zeit als „unerträgliche Dissonanzen" verschrien; Wagner, Bruckner, Mahler, Strauss galten zuerst als „Kakophoniker". Reger wendet mit Vorliebe alterierte Akkorde an, die an sich wieder sehr einfach sind, aber dem Zentrum einer fremden Tonart näher liegen als dem der Grundtonart; das ungeschulte Ohr vermag sie nicht der Grundtonart zuzuordnen, es empfindet daher einen ständigen Wechsel der Tonart, und so kam es, dass die übelwollende, dabei stets wohlgelaunte konservative Kritik Regers Werke als „asthmatische Modulationskrämpfe" begrüsste.

Die Fähigkeit, Zusammenklänge von Tönen den Tonarten zuzuordnen, hat keine obere Grenze. Der philiströse Standpunkt „bis hierher und nicht weiter!" übersieht, dass das harmonische Hören — oder richtiger gesagt, das Verarbeiten der Gehörseindrücke zu Harmonien — durchaus an dem Hörer liegt, und dass es anders unerklärlich wäre, wie sich ein als „disharmonisch" verrufener Musikstil mit der Zeit in einen allgemein als „wohlklingend" anerkannten verwandelt. Und so wird sich auch die „Atonalität" von heute in eine „Tonalität" von morgen wandeln.

Das Beziehungssystem der Tonarten umfasst die Gesamtheit aller möglichen Zusammenklänge, und wären sie das Ergebnis eines völlig unbeabsichtigten, zufälligen, wahllosen Zusammentreffens. Schönbergs „Pantonalität" ist somit nichts andres als der nunmehr in seiner ganzen Tragweite erfasste Begriff der Tonalität. „Atonal" zu setzen ist gar nicht möglich, denn Tonalität und Atonalität sind nicht Attribute des Satzes sondern des Gehörs. Atonales Hören ist Harmonie- und Melodietaubheit, ob nun gegenüber dem betreffenden Satz oder bei dem betreffenden Hörer überhaupt. Einen Satz „atonal hören" heisst, ihn dem System der Tonarten nicht zuordnen können, somit ein Chaos, Disharmonie empfinden.

In diesem Sinn beruht nun auch die Zwölftonharmonik auf keinem neuen Beziehungssystem, sondern es verwirklicht nur eine der vielen tonalen Harmonieführungsmöglichkeiten. Wenngleich es mit allen herkömmlichen Prinzipien bricht, die dem Gehör das tonale Erfassen erleichtern, kann und darf es nicht die *gedankliche* Beziehung zum System der Tonarten verlieren. Wenn ein Flugzeug — um ein Gleichnis Schönbergs fortzuführen — die Erdenschwere auch überwindet, so kann es doch keinen Augenblick aufhören, ihr zu gehorchen. Nicht durch Auflehnung gegen die Naturgesetze, sondern nur durch weisen Gehorsam lernt man es, sie den menschlichen Zwecken gefügig zu machen.

Und so lässt sich auch nur unter der unveränderlichen Voraussetzung der Tonalität das Wesen der Zwölftonmusik erfassen. Den Anstoss zu dieser Harmonieführung haben, wie Schönberg selbst angibt, die „vagierenden" Akkorde gegeben, die, wie etwa der verminderte Septakkord oder der übermässige Dreiklang, mehreren Tonarten angehören. Nach dem Vorangehenden gehören sie sogar allen Tonarten an, und nicht nur diese Akkorde, sondern sämtliche. Trotzdem weisen die „vagierenden" Akkorde einen Unterschied gegen die anderen auf. Ein Septakkord

etwa, der aus einer grossen Terz und zwei kleinen aufgebaut ist, hat in jeder Tonart eine andre Lage; am nächsten zum Zentrum liegt er in der Tonart, deren Dominantseptakkord er bildet. Steht ein solcher Akkord isoliert, so bezieht ihn das Gehör, einem eigenen Oekonomieprinzip gehorchend, auf diese am nächsten liegende Tonart, es legt ihn also eindeutig aus. Ein verminderter Septakkord hingegen oder ein übermässiger Dreiklang bevorzugt gar keine Tonart, er liegt immer dem Zentrum mehrerer Tonarten gleich nahe. Das Gehör hat keinen Anlass, einen solchen Akkord, sofern er isoliert steht, gerade der einen Tonart zuzuordnen, es unterlässt darum die Zuordnung überhaupt, es verharrt in Unschlüssigkeit. Der „schwebende" Eindruck jener Akkorde setzt natürlich tonales Erfassen voraus; wenngleich der Hörer den Akkord keiner bestimmten Tonart zuordnet, repräsentiert er ihm doch das System der Tonarten.

Die alten Meister haben den verminderten Septakkord wegen seines schwebenden Eindrucks mit Vorliebe für dramatische Wirkungen herangezogen, so zwar, dass sie die Harmonieführung bei dramatischer Steigerung auf jenem Akkord verweilen lassen; der Hörer wird so in funktionaler Spannung erhalten und dadurch in eine emotionelle versetzt. Mit einem Dominantseptakkord liesse sich diese Wirkung nicht erreichen, da hier das Gehör die eindeutige Auflösung sofort vorwegnehmen würde. Späterhin, als der verminderte Septakkord in dieser Anwendungsform bereits abgebraucht ist, verweilt man nicht mehr auf ihm, sondern führt ihn weiter, auf andere verminderte Septakkorde und ähnlich wirkende alterierte Dreiklänge und Septakkorde, besonders in chromatischen Schritten, aber immer die Auflösung versagend; so entsteht die starke Dramatik Wagners.

Bei stimmenreichen, vielfach alterierten und sonstwie umgeformten Akkorden, die heute noch recht ungewohnt sind, findet das Gehör, wo es sie in isolierter Stellung antrifft, ebenfalls keine eindeutige tonale Auslegung. Durch Verweilen auf solchen Akkorden hat man es anhand, wieder analoge Wirkungen zu erreichen wie einst mit dem verminderten Septakkord; davon macht der „Impressionismus" reichlichen Gebrauch. Die Lebensdauer solcher Effekte steht als begrenzt schon jetzt fest, denn die harmonische Stärke des Einzelakkords wird sich auch in diesem Fall bald verbrauchen. Die erneute harmonische Steigerung durch eine wirkliche Harmonieführung hat Schönberg unternommen, und zwar mit dem analogen Schritt, durch den Wagner zur Tristanharmonik gelangt: die Zwölftonharmonik lässt jene vielstimmigen alterierten Akkorde in einer Weise schreiten, dass sie möglichst zwischen allen Tonarten gleichmässig schwebend erhalten bleiben. So und nicht anders ist Schönbergs extreme „Atonalität" zu verstehen. Nach einem solchen Prinzip muss man zu den stärksten harmonischen Wirkungen gelangen, die sich in der Halbtonmusik überhaupt erreichen lassen. Dass sie aber auch wirklich zustande kommen, setzt nach allem Vorhergesagten vollkommen tonales Erfassen voraus, und damit stellt dieses Harmonieführungsprinzip die höchsten Anforderungen an das tonale Verständnis des Hörers. Zu einer solchen Vervollkommnung fehlt aber heute noch die Grundlage. Schönberg ist unserer Zeit mit Riesenschritten vorausgeeilt. Er hat mit seiner Harmonik eine ganze Stilperiode übersprungen, und es werden vielleicht Generationen von Musikern kommen und

gehen müssen, um von Wagner und Reger zu Schönberg die Brücke zu schlagen; eine Einsicht, zu der sich, nach seinem Geleitwort, auch Schönberg selbst durchgerungen hat. Hätte er der Entwicklung der Form nicht vorgegriffen, so wäre man nie auf das Problem der „Atonalität" verfallen; die Tonalität hätte auf dem natürlichsten Weg in „Pantonalatität" übergehen müssen.

Diesen Schritt nachzuholen ist der jetzigen Periode bestimmt; sie soll den rezeptiven Musiker mit allen heute noch befremdlichen Akkorden und Harmonieschritten vertraut machen, und zwar durch deren mannigfache Anwendung in einer auflösenden, wenn auch nicht gerade auf Dreiklänge rückführenden Harmonik. In einer solchen Mission liegt neben der Zweckmässigkeit auch ein eminenter Selbstzweck: hier eröffnet sich ein unübersehbares Reich grandiosester Schaffensmöglichkeit. An den Meistern dieses Stils ist es gelegen, die unmittelbare, lebende, intuitive, nicht nur theoretisirende Erkenntnis zu bringen und das wahre Kunstwerk über den Parteienkampf der Gesinnungen zu erheben.

Hermann Erpf (Münster i. W.)

NEUE AUFGABEN DER MUSIKTHEORIE [1]

Musiktheorie steht heute in geringem Ansehen; der Musiker absolviert sie während seiner Ausbildungszeit als eine lästige, aber unerlässliche Beigabe zu seiner technischen Ausbildung; er behält von ihr einen Vorrat schablonenhafter Begriffs-Worte, die er ohne näheres Zusehen konventionell anwendet und eine Reihe technischer Uebungen, wie sie zum Lesen und Verstehen von Partituren und Stimmen notwendig sind; alles übrige vergisst er schnell und braucht es in seinem täglichen Umgehen mit Musik nicht mehr, doch empfiehlt er dem Schüler die Beschäftigung mit diesen Dingen dringend, und wenn er Macht über ihn hat, so erspart er ihm nicht die Mühe, der er sich selbst unterziehen musste, und der Schüler unterzieht sich ihr wie er, um wie er nach erreichtem Examens- oder Anstellungsziel so schnell als möglich wieder zu vergessen.

Der Komponist stellt sich selbständiger ein: sofern er ein eigener Kopf ist, empfindet er eine Musiktheorie als unrechtmässige Bevormundung, der er sich sobald seine Machtlage es ihm gestattet, entzieht und die er nachher gerne verspottet.

Der Musikwissenschafter sieht in der Musiktheorie meist eine untergeordnete Disziplin, die dem Bereich des Technischen angehört und ausserhalb seines höheren Geistesfluges liegt; er begibt sich nicht gerne in den Meinungsstreit auf diesem Gebiet, da seine wissenschaftliche Denkweise ihn davor warnt, Fragen zu behandeln, für die er keine exakte Lösungsmöglichkeit, keine Möglich-

[1]) Vorabdruck aus der Einleitung zu „Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik"; mit Genehmigung des Verlages Breitkopf und Härtel, in welchem das Buch in kurzem erscheinen wird.
Die Schriftleitung.

keit einer Behandlung nach bewährter und anerkannter philologisch-historischer Methode sieht.

Der Musiktheoretiker selbst findet sich im Besitze eines überkommenen Systems von Begriffen und Vorstellungen, das er in sich abgeschlossen und unantastbar glaubt. Die konventionelle Erstarrung auf diesem Gebiet ist erstaunlich, von Generation zu Generation wird in der an unseren Musikerziehungsanstalten gelehrten Musiktheorie eine Lehre weitergegeben, über deren Berechtigung man nicht nachdenkt, deren Grundbegriffe man nicht neu untersucht, gegen deren groteske Diskrepanz im Verhältnis zur tatsächlich vorhandenen, klingenden Musik man sich heute immer noch blind macht. Tief eingreifende Anregungen, wie Riemann und Kurth sie gegeben haben, werden zunächst als aussenseitig abgelehnt, schliesslich in einer Weise absorbiert, die durch Abbiegen aller unbequemen Einzelheiten jede Gefahr für das bequeme Ueberkommene beseitigt.

So beschränkt sich die Tätigkeit der eigentlichen Musiktheorie heute auf den Ausbau von Einzelheiten innerhalb des überkommenen Systems, auf scheinbare Verfeinerungen, auf scheinbare Angleichung an die „Erfordernisse" der Gegenwartsmusik, schliesslich auf ein pädagogisches Hin- und Herwenden, das auch wieder nur Einzelheiten betrifft und nicht einmal von der pädagogischen Seite her einen grundsätzlichen, von kritischer Auseinandersetzung getragenen Neuaufbau bringt.

Deshalb wenden sich produktive Köpfe von der Musiktheorie im alten Sinne ab, da sie ihren Aufgabenkreis (falscherweise!) für erschöpft halten: sie flüchten in die Hilfsdisziplinen. Sie wollen wieder erklären und begründen, und zwar von aussen, von der Akustik, von irgendeiner Tonspekulation her, aus der Physiologie, aus der analytischen oder experimentellen Psychologie, aus irgendeiner Einzelerkenntnis an neuerer Musik oder einem theoretisierenden, spekulativen Intervallsystem. Der Erfolg dieser Bemühungen ist der, dass sich die theoretische Diskussion immer mehr entfernt von der konkreten, gegebenen, klingenden Musik. Je mehr man sich bemüht, in die Geheimnisse „der Musik" einzudringen, desto mehr rückt man von ihr selbst ab. Alle Feststellungen über Musik innerhalb jener Aussendisziplinen sind gebunden an die Isolierung von Einzelphänomenen; sie sprechen nur — und können nur sprechen — vom einzelnen Klang, von der einzelnen Klangverbindung, vom einzelnen Intervall, Rhythmus usw. Aber nicht von diesem Einzelelement in seinem Einbau in den organischen Zusammenhang des konkreten Kunstwerks. Sowie man von „Musik überhaupt" spricht, d. h. Aussagen macht, die für jede Musik oder für unbestimmte Komplexe von Musik gültig sein sollen, spricht man überhaupt nicht mehr von Musik, sondern von aus dem Leben des Organismus herausgerissenen Einzelbestandteilen, die mit Musik nur das gemeinsam haben, dass sie klingen, oder klingend gedacht werden.

Damit soll nicht gesagt sein, dass man nicht über Einzelheiten sprechen könne; man kann dies aber nur im Hinblick auf den Zusammenhang und zwar auf einen bestimmten, konkreten, begrenzten Zusammenhang. Dafür ein Beispiel: ein „Sextakkord" ist ein akustisches, ein physiologisches, ein psychologisches

Phänomen. Man kann ihn unter diesen Gesichtspunkten beschreiben. Nun vergegenwärtige man sich den Einbau eines Sextakkords in ein musikalisches Kunstwerk der Klassik: er erhält neue Merkmale, ferner Abschwächung oder Verstärkung konstatierter Eigenschaften durch die Art und Weise des Einbaus. Wichtiger ist aber dies: derselbe „Sextakkord“ kann in genau derselben klingenden Faktur auch in einem Werk des Mittelalters vorkommen: sein Zusammenhangssinn ist derart verändert, dass durch alle oben verlangten Beschreibungen nichts wesentliches getroffen, das nunmehr Wesentliche aber nicht getroffen wird.

Dieser Sachbestand fundiert die deskriptive Musiktheorie als eine selbständige, unabhängige Disziplin, deren Ergebnisse nicht abhängig sind von einer Stützung auf aussermusikalische Hilfswissenschaften. Wenn es eine Musik gibt, deren Erleben in einem gewissen Umfang gleichartig für verschiedene Individuen möglich ist, so genügt diese Gleichartigkeit des Erlebnisses völlig zur Begründung der Ergebnisse der deskriptiven Musiktheorie. Insbesondere ist abzulehnen die Forderung einer Nachprüfung ihrer Ergebnisse mit Methoden der experimentellen Psychologie; da diese ihre Phänomene isolieren muss, kann sie über Zusammenhangsgesetzmässigkeiten überhaupt nichts aussagen. Das Verhältnis von Intervallform und funktioneller Bedeutung eines Klanges z. B., entzieht sich ihr völlig, schon deshalb, weil für unsere heutige Musik die temperierte Stimmung massgebend ist. Alle jene Hilfswissenschaften können für die Musikbetrachtung nur in dem einen Sinn fruchtbar werden: dass sie aufzeigen, wo die faktische Musik von im Sinn jener Disziplinen zu erhebenden Forderungen abweicht und ihre eigenen Wege geht. Auch für die spekulativen Intervalltheoreme gilt dieser Gesichtspunkt: die Musik ist nicht schlecht oder gar unwirklich, weil sie mit dieser oder jener Forderung des Intervalltheorems nicht übereinstimmt; es wäre aber interessant, in jedem Fall genau zu erfahren, an welchen Stellen die Abweichungen liegen.

* * *

Aus den aufgezeigten Zusammenhängen folgt, dass die deskriptive Musiktheorie in erster Linie ein bestimmtes Feld abzustecken hat, ehe sie in ihre besondere Aufgabe eintritt. Dieses Feld kann gross oder klein sein, muss aber sinnvolle Grenzen haben und sinnvoll in sich zusammenhängen. Man kann die abendländische Musik für sich abgrenzen und ihr gegenüber die eines anderen Kulturkreises; man kann, im Kleinen, das begleitete Sololied des 19. Jahrh. als einen zusammengehörigen Umkreis ansehen, innerhalb dessen gemeinsame, wesentliche Merkmale und Entwicklungszüge festzustellen sind; man kann aber nicht — um ein groteskes Beispiel zu wählen — die Auftaktbildungen von der Zeit des ersten Auftretens formal-notenbildmässiger Auftakte bis zur Gegenwart unter gemeinsame Gesichtspunkte bringen. Bedeutungswechsel von Namen während längerer historischer Zeiträume legen manchmal den Zusammenschluss in falschem Sinn nahe: wollte man z. B. in einer Geschichte der Symphonie alle diejenigen Werke einbeziehen, die diesen Namen als Ueberschrift tragen, so würde man eine Abgrenzung erreichen, die Bezirke zusammenschliesst, die nichts miteinander

zu tun haben und andererseits wesentlich Zugehöriges, das nicht gerade diese Ueberschrift trägt, ausschliessen. Ebensowenig als der äussere Name können einzelne technische Details die Gruppenzugehörigkeit bestimmen. Es gibt zur Zeit von Heinrich Schütz eine Technik von Dreiklangsverbindung, die im Sinne der vorliegenden Untersuchung als „Klangketten“ zu bezeichnen wäre. Mit diesem Wort wäre ein äusserliches Merkmal zwar getroffen, der Sinn des Auftretens dieser Gebilde aber völlig verkannt, völlig verwirrt. Die beschreibenden Begriffe der deskriptiven Musiktheorie haben nur Sinn in der Beziehung auf den historischen Zusammenhang, an dem sie entwickelt wurden; es gibt keine absolut gültigen Grundtatsachen der Musik, und wo man solche zu sehen glaubt und begrifflich aussondern zu müssen meint, da erkauft man sie durch eine Allgemeinheit, die zur völligen Leerheit wird: man kann wohl an der Melodiebildung aller Zeiten, Völker und Stile feststellen, dass es aufsteigende, absteigende und auf der Stelle wendende Melodiebruchstücke und Kombinationen dieser Möglichkeiten gibt; man hat damit vielleicht sogar etwas über „Melodie“ und gar über „Musik“ ausgesagt; aber über eine bestimmte, konkret vorliegende Musik, an der die Aussage etwa gewonnen wurde, d. h. über die Merkmale, die diese Musik von einer bestimmten anderen unterscheiden, hat man überhaupt nichts ausgesagt. Sofern man sich also mit bestimmter, gegebener Musik beschäftigt — und das ist allein Aufgabe der Disziplin „Musiktheorie“ — hat man immer innerhalb einer historisch bestimmten Abgrenzung zu denken. Die „Musik überhaupt“ aber ist von Seiten der konkreten Musiktheorie vorläufig nicht zu fassen; man überlasse sie den Hilfsdisziplinen, der Psychologie, der Spekulation und der Profetie.

Die Lebenden

HERMANN ERPF'S EINSTIMMIGE MESSE

In der „Ausgabe Kallmeyer" (Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel) erschien eine lateinische Messe von Hermann Erpf, welche in allen ihren Teilen einstimmig, ohne Begleitung von Instrumenten, geschrieben ist. Eine mittlere Stimmlage der Melodik lässt alle Möglichkeiten der Besetzung offen; die Messe kann von Männer- oder Frauenstimmen, aber auch in gemischter Besetzung aufgeführt werden. Diese Freizügigkeit ist ein äusseres Merkmal, hängt aber auf das engste mit der inneren Haltung des Werkes zusammen.

Beschränkung der Ausdrucksmittel ist nach der einen Richtung hin Basis für leichtere Darstellbarkeit. Das rückt die Messe auch in den durch die Stelle ihrer Veröffentlichung gegebenen Zusammenhang: sie stellt die Singgemeinden und Jugendchöre vor eine Aufgabe, deren innere Spannkraft ihnen zur Probe für ihre eigenen Grenzen werden kann. In dieser Richtung ist Erpfs Messe das stärkste Zeichen der Abkehr von einer Musik, welche durch Häufung der technischen Schwierigkeiten und Vergewaltigung der Darstellungsmittel sich der lebendigen Wiedergabe immer mehr entzog. Diese Abkehr ist ein Symptom unserer Zeit, welche bewusst und mit allen Kräften wieder eine Musik sucht, die nur zum Singen oder Spielen da ist und sich von aller papierenen Gedanklichkeit freihält.

Einstimmigkeit und mittlere Stimmgrenzen genügen freilich nicht. Sie sind nur äussere Anzeichen. Erpfs Messe ist Musik. Sie ist, trotz gelegentlicher Beziehungen zur Gregorianik und obwohl sie das Gesetz ihrer Deklamation nur aus dem Wort ableitet, ganz ungregorianisch, ein primäres melodisches Geschehen. Ihre Melodik selbst aber erstrebt einen Höchstgrad von Konzentration. Es gibt in ihr keine Nebentöne, Uebergänge, Umschreibungen, kein melodisches Beiwerk. Das Tongeschehen ist an jeder Stelle gleich wesentlich, die volle Kraft und Schwere der melodischen Spannung ist überall gegenwärtig. Jeder Ton ist ein Wert und ein Inhalt, zudem ein Baustein. Grösste Sparsamkeit in der Verwendung des Materials verbindet sich mit einer schöpferischen Verantwortlichkeit, die in dem Ton ein Lebendiges anerkennt und nach seinem Sinn und seiner Berechtigung fragt.

Das Notenbild, das auf diesem Wege entsteht, ist von grösster Klarheit. Der einfache melodische Vorgang d-c-d wird zum Inhalt des Kyrie. Aus seiner Keimzelle entwickelt sich in unmittelbarer Vergrösserung der erste melodische Bogen (bis zum ersten doppelten Atemzeichen; diese Zeichen stehen an Stelle von Pausen und unterbrechen den melodischen Vorgang in unbestimmtem Verhältnis zum Zeitwert). Die Entsprechungen sind streng und von grösster Klarheit: der Quartenabstand der beiden melodischen Höhelagen wird durch den zuerst steigenden, dann fallenden Auftakt e — f überbrückt. Auf einer neuen Basis weitet sich die melodische Keimzelle von der fallenden in die steigende Sekunde und löst eine Evolution aus, deren schwingende Bögen durch die Pfeiler der

stufenweise im Quintraum fallenden Diatonik (a — g — f — e — d) gebunden sind. Wären jene melodischen Bögen nicht, so könnte man diesem Anfang gegenüber sagen, er sei konstruiert aber nicht gewachsen. Doch zeigt gerade die unmittelbare Zusammengehörigkeit der schweren konstruktiven Pfeiler mit den freien schwingenden Bögen die Einheit des ganzen melodischen Verlaufs. Das

1 Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son,
e - lei - - son. Ky - ri - e e - lei - - son,
e - - lei - son e - - lei - - son Ky - ri - e

Kyrie selbst wächst in konzentrischen Kreisen weiter. Die Spannkraft seiner ersten Keimzelle bleibt bis zum Ende unvermindert bestehen.

Diese analytischen Beobachtungen lösen ein weiteres charakteristisches Merkmal der Melodik dieser Messe heraus: sie ist fixiert. Die Entwicklung wird von Grundkräften getragen, welche, indem sie unverändert wiederkehren, zu stärksten Exponenten der stofflichen Einheit werden. Hier stehen wir im Kernpunkt der Betrachtung, hier zugleich zeigt sich das absolute Uebergewicht über das Wort. So steht der Anfang des Credo auf einer fixierten Quartenfolge:

2 Cre - do in u - num De - um Pa - trem om - ni - po - ten - tem,
Fa - cto - rem cœ - li et ter - ræ, vi - si - bi - li - um om - ni - um

Von hier aus ergibt sich auch eine Einstellung zu den musikalischen Inhalten dieser Messe. Sie fasst diese Inhalte im weitest denkbaren Ausmass. Weit entfernt von allen malenden oder gefühlsbetonten Ausdruckswerten, erscheinen die Inhalte des Messetextes als grosse unteilbare Komplexe. Ihre Erscheinungsformen sind jene melodischen Keimzellen, von denen vorher die Rede war. Diese aber stehen plastisch und stark gegeneinander. Ich mache den Versuch, die wesentlichsten dieser musikalischen Inhalte, herausgelöst aus ihrem Zusammenhang, hier zusammenzustellen: die fundamentale, massive Basis des Kyrie, die festliche Klanglichkeit des Gloria, die rufende Intensität der fixierten Quarte im Domine Deus, die fallenden Sekunden des Miserere. Dazu jene konstruktiven, unsinnlichen Quarten des Credo und die völlige Erstarrung aller Bewegung im Crucifixus.

3

Ky - ri - e. Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Do - mi - ne De - us,

Rex cœ - le - stis. Mi - se - re - re no - bis. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro

no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus et se - pul - tus est.

Diese Anreihung legt die innere Haltung der Messe bloss. Sie entkräftet wohl ohne weiteres jedes Bedenken gegen ein Uebergewicht des Konstruktiven, lässt aber auch erkennen, in welche neue Region des Ausdrucks diese Vertonung des Messetextes vorstösst. Erpf geht beinahe absichtsvoll an den Dingen vorüber, welche frühere Komponisten der Messe zur Basis stärkster Ausdrucksentfaltungen gemacht hatten. Höchst charakteristisch ist in diesem Zusammenhang die Art, wie er das Miserere und das Crucifixus vertont. Hier ist durch den Verzicht auf jede, noch so kleine Gebärde, auf jedes Pathos an dieser Stelle die denkbar schärfste Gegenlage zum 19. Jahrhundert gegeben.

Die Sparsamkeit im Melodischen wird durch eine Kargheit in der Anwendung der gewohnten rhythmischen Ausdrucksmittel beinahe noch übertroffen. Die Melodik schwingt frei, ohne jede Einlagerung in ein bestimmtes Metrum. Diese Freiheit wird durch höchste Konzentration der rhythmischen Vorgänge zu einer neuen klaren Bindung. Auch die Rhythmik ist fixiert. Sie lebt nicht aus einer fliessenden Abwandlung ihrer Kräfte, sondern atmet in reinen, kühlen, immer wiederkehrenden Entsprechungen. Sie objektiviert und bezieht.

Die stilistische Haltung dieser Musik bedarf nach den gegebenen Beispielen wohl keiner näheren Begründung mehr. Die Melodik ist rein, weder tonal noch atonal. Sie unterwirft sich keinem bestehenden Stilgesetz, durchbricht aber auch keins, sondern sucht dieses Gesetz allein in sich selbst. Ohne dass man von ihr sagen könnte, sie sei archaistisch, gemahnt sie in ihrer Haltung an älteste Vokalmusik.

In diesem Sinne ist Erpfs Messe ein Stück unserer Gegenwart. Sie ist Gemeinschaftsmusik, stellt aber die gemeinschaftbildende Kraft in einen kultischen Zusammenhang. Sie rückt das Schaffen der Gegenwart in innere Nähe zur Frühzeit unserer Entwicklung. Auch hier tritt der Schöpfer vollkommen hinter das Werk zurück. Jeder Individualismus, jede gesellschaftliche Bedingtheit ist überwunden. Gegen allen Musikbetrieb, gegen jede äusserliche Herausstellung sucht diese Musik Stille. Hier einmal steht in einem aus unserer Zeit herausgewachsenen Werke die Forderung auf nach der räumlichen Bindung der Kirche.

Das alles möge zunächst als eine Artbestimmung verstanden werden. Die Messe ist noch jung und muss ihre Lebensfähigkeit erst erweisen. Gelingt ihr dies: in vielen singenden Gemeinschaften lebendig zu werden und zu bleiben, so ist die Erkenntnis der Art zu einer Schätzung des Wertes gewachsen.

Umschau

BEETHOVEN

Ist es schon im Grunde ein wenig grotesk, wenn der Kalender mit automatischer Präzision eine Flutwelle von Bekenntnissen, Erklärungen, Umfragen emporwirft, um sie eilig wieder versinken zu lassen, die alle „unser“ Verhältnis zn Beethoven proklamieren, so ist es besonders traurig, wenn eben dieser Beethoven heruntergezogen wird, um „uns“ in das rechte Licht zu stellen. Die ungeheure Oberflächlichkeit wird offenbar, welche solchen Jahrhundertfeiern zu Grunde liegt; die Oeffentlichkeit und ihre Organe liefern laute Anpreisungen, lärmende Hymnen, bequeme, leicht nachzusprechende Formulierungen, welche ein Verhältnis zu bestimmen sich unterfangen, das zu den schwierigsten Problemen dieser Zeit gehört. Unser Verhältnis zu Bach ist klar, auch Mozart steht in ähnlicher Klarheit vor uns. Unser Verhältnis zu Beethoven aber ist zwiespältig und verworren; es ist ein Komplex, in dem gegensätzlichste Kräfte sich mischen, Nähen und Fernen in einander verschlungen sind, Wärme und Kühle jäh und unvermutet einander durchdringen.

1.

Wir gehen daran, dieses Verhältnis zu Beethoven all zu leicht zu formulieren, ohne über die Voraussetzungen dieser Frage nachzudenken. Manchmal, in seltenen Fällen, fragen wir: was sind „wir“?, aber nicht: was ist Beethoven? Die Antwort auf die erste Frage wechselt nach dem Standpunkt und der Richtung dessen, der sie stellt, nach dem Kreise, dem er zugehört. Die zweite Frage aber wird gar nicht erst gestellt. Denn Beethoven erscheint als feste Grösse, seine Stellung in der Musikgeschichte ist klar. Man feiert ihn durch die Jubelchöre der Neunten Symphonie und hört wohl auch deren erste Sätze mit an, obwohl vielleicht hier und dort beim Hören der Gedanke auftauchen mag, dass das nicht alles so ganz zum Hymnus an die Freude stimmt.

Eine Rechenschaft über das „Wir“ ist in jedem einzelnen Falle unerlässlich. Eine Zeit, die so zerrissen und chaotisch ist wie die unsere, muss die Stelle erkennen, an der sie sich jeweils befindet. Der Generationskampf, der von uns durchkämpft wird, verlangt zum mindesten eine Erklärung nach der einen oder der anderen Seite hin. Hier wird die Zwiespältigkeit offenbar. Die Rückwärtsblickenden stehen Beethoven zugewendet und sehen in ihm den überragenden Gipfel, der die Kräfte des Jahrhunderts bindet, von dem sie sich nicht losreissen können und von dem sie noch immer Halt und Kraft für sich selber erhoffen. Die Vorwärtsblickenden aber stehen Beethoven abgewendet und kehren sich von ihm ab, weil sie sich noch immer von ihm bedroht fühlen: nicht mehr unmittelbar durch die Kraft seines Werkes, sondern mittelbar durch die unzerstörbare Festigkeit und die eherne Härte seines Bildes, durch die Starrheit seiner Tradition und ihres leblos gewordenen Masses. Aus dieser Scheidung wird klar, dass die Frage mit dem Blick nach vorwärts gestellt werden muss, wenn sie überhaupt irgend eine Bedeutung haben soll. Hier aber mündet sie in die andere Frage nach Beethoven ein.

Bachs und Mozarts Werk ist zentral geartet. Es gleicht, wie Gundolf es von Goethe gesagt hat, einer Kugel, deren Oberfläche in verschiedensten Strahlenbrechungen aufleuchtet, die aber an jeder Stelle auf einen Mittelpunkt bezogen wird. Beethoven aber ist nicht Wesen sondern Entwicklung. Er hat kein Zentrum, von dem er aus verstanden

werden kann, vielleicht nicht einmal eine Achse, um welche diese Entwicklung schwingt. Wohl aber jene einzigartige Spannkraft, die ihn von Höhe zu Höhe trug und ihn als Gipfelung, als Bogen über die Schwelle zweier Jahrhunderte wölbt. Wie seine Anfänge in ihrer Haltung weit zurückgreifen unter ihre Entstehungszeit, so tasten seine letzten Werke in eine noch kaum geahnte Zukunft voraus. Innere Spannkraft dehnt den Rahmen seiner Entwicklung über den Ablauf seines menschlichen Lebens hinaus auf ein Jahrhundert.

Er beginnt in der Atmosphäre des Generalbasszeitalters, spricht die Sprache der Gesellschaft. Er improvisiert nach ihren Themen und achtet ihre Konvention. Der festliche Glanz des Salons liegt über ihm, dem gefeierten Virtuosen.

In diese zierlichen Schranken hinein durchbricht die Urkraft der Elemente. Ein Musikantentum stösst bis zum Kern alles Geschehens durch, die frei gewordenen Elemente feiern Triumphe der Gestaltlosigkeit. Freude am Klang, konzertierendes Spiel, lässig gefügte Formen bezeichnen die Werke dieser Zeit: die frühen Klaviersonaten, die erste Kammermusik.

Ein neues Blickfeld öffnet sich; der Mensch beginnt zu reden. Er bekennt, sagt, was er leidet. Anfangs in den fertigen Formeln einer gelernten Sprache, im pathetischen Stil des Jahrhunderts, dessen Fundamente seit Stamitz und Philipp Emanuel Bach festlagen. Hier setzt Entwicklung ein. Das rhapsodische Tagebuch der Pathetischen Sonate drängt zur Form. Der Mensch durchdringt allmählich, in sicherem Wachstum das Werk. Zunächst noch den einzelnen Satz, der in dieser Zeit seinen Nachbarsätzen noch in merkwürdiger Unvermitteltheit gegenübersteht, allmählich den ganzen Formablauf, der sich zum Kreise schliesst. In der d-moll Sonate von Opus 31 ist das zyklische Drama Erscheinung geworden. Aber in der Eroica, in welcher der zum Helden gesteigerte Mensch sich das ewige Monument seiner selbst aufzurichten mühte, zerbricht die Form in den riesigen, einsamen Dissonanzen der Durchführung.

Aus dem Tiefstand des in seiner Bedeutung für Beethoven masslos überschätzten Heiligenstädter Testaments ringt sich der Mensch zur kraftvollen Lebensbejahung durch; er geht in den Organismus des Kunstwerks ein. Organismus aber ist Reife, Vollendung, Frucht: das ist der Sinn der Fünften Symphonie, der Rasoumowsky-Quartette, der grossen Ouvertüren.

Hier beginnt ein Ablösungsprozess, der von der Sechsten Symphonie und der Fis-dur Sonate an eine neue grosse Stilwandlung Beethovens vorbereitet. Sie ist äusserlich ein Durchstoss zur Romantik, deren musikalische Haltung er klar und plastisch formuliert. Innerlich eine Abkehr von der Lebensbejahung des Organismus, eine Hinwendung ins Metaphysische, Kosmische, Raumhafte. Nicht mehr das Wachstum der Form, sondern die aufgebrochene Leuchtkraft der Substanz beherrscht die letzten Sonaten.

Aus dieser abgelösten Ferne wendet sich der Blick noch einmal zurück. Alle Mittel werden zusammengefasst; Chor, Einzelstimmen, Orchester, symphonische Monumentalität und vokale Gelöstheit ringen um Verschmelzung. Es bleiben zwei tief mit einander zusammenhängende riesige Experimente: die Neunte und die Missa solemnis, Zwischenwerte zwischen den Formen und Gattungen, einsame Höhen, auf denen keine Form mehr den riesenhaften Willen zu tragen imstande ist.

Hier setzt die Reihe der letzten Quartette ein. Sie ist Synthese. Alle Kräfte der Entwicklung verschmelzen noch einmal. Abstrakte Polyphonie und lebendiger Klang, dunkle Symbolik und verwehtes Musikantentum der Jugend. Die Form ist weit und gelöst; sie ist passiv geworden, nimmt alles in sich auf, was an Klang und Inhalt, an Bewegung und Substanz in sie einströmt.

Improvisierende Gesellschaftsmusik, elementarer Sturm und Drang, ringendes Menschentum, Vollendung im Organischen, kosmische Ferne, umspannende Synthese — diese Entwicklungsflächen bezeichnen den Weg, das alles ist Beethoven. Was aber meinen wir, indem wir ihn nennen?

2.

Die umspannende Weite dieses Werkes macht es in dem Sinne zeitlos, dass es jeder Zeit anderes zu geben hat. Was uns not tut, ist Mut und Wille zur Entscheidung.

Wir stossen uns von dem Jahrhundert ab, dessen Gesetze Beethoven zuerst formulierte. Mit dem Jahrhundert auch von ihm. Um ihn zu erkennen, bedarf es einer Wiederherstellung des reinen Bildes, auch auf die Gefahr notwendiger Einseitigkeit der Perspektive hin. Denn solche Einseitigkeit ist nur berechtigte Abwehr gegen die viel grössere, die uns Beethovens Bild so erstarrt hat, wie es uns übermittelt wurde: den Beethoven der Pathetischen Sonate, unter der auf billige Weise jeder junge erwachende Mensch seine Schwächen verbergen konnte, den Beethoven des Heiligenstädters Testaments und der „Unsterblichen Geliebten", den Helden, den Märtyrer, den Einsamen. Wir bekennen das Zeitliche jener Klaviersonaten, die übersteigerte Subjektivität der Eroica, die massive Plastik der Fünften Symphonie, unter deren allzu einfacher Formulierung feinste Zusammenhänge verloren gingen. Wir erkennen weiter die zeitliche Bedingtheit grosser Teile seines Werkes, die stilbildenden Notwendigkeiten der Uebergangswerke, die gefährliche Problematik der Neunten Symphonie. Wir wissen: alles das ist in verschiedenem Sinne gross und notwendig. Aber es ist nicht mehr unsere innerste Angelegenheit; wir isolieren es in uns.

Indem wir aber hier ordnen und gliedern, treten neue Kräfte ins Licht. Wie ein Wunder erscheinen die musikantischen Frühwerke, welche die Romantik zu überwundenen Vorstufen herabgedrückt hatte, in klarem, frühlinghaftem Lichte. Wir empfinden sie nicht als Entwicklungsstufen sondern als Erfüllungen. Aehnlich beleuchtet liegen die späten Klaviersonaten. Die weiten, lose gefügten Spannungsbögen, die Bejahung des Klanglichen, die Gliederung Kultur der Fläche ist lebendig. Neben und über ihnen aber stehen die Streichquartette. Das gilt nicht nur für die letzten sondern auch für die drei Rasoumowsky-Quartette Opus 59. Eine Beethovenästhetik, welche in jedem Werke nach einer „poetischen Idee" suchte, stand immer etwas ratlos vor ihnen. Denn das „Programm", das die Fünfte Symphonie duldete, zersplitterte an ihrer Fülle; sie hatten den Menschen bereits überwunden.

Aber vieleicht ist es schon beengend, zum mindesten über die gegebenen Andeutungen hinaus, wenn hier ein Werk gegen das andere ausgespielt wird. Die Frage weitet sich ins Allgemeine. Und hier bleibt vor allem zweierlei: die ungeheure innere Spannkraft der Polyphonie, die sich bis zur Höhe der grossen Fuge steigert, und das organische Wachstum eines ganzen Werkes aus einer Keimzelle, das nichts mit der Sichtbarkeit der „thematischen Arbeit" und des „Leitmotivs" zu tun hat. Hier liegt stärkste Nähe, liegen Probleme, die unser Schaffen zutiefst berühren.

Vielleicht ist dies ein Sinn des Erinnerungstages und seiner Rechenschaftsforderung: dass wir erkennen, wie im Wandel dieser Zeit die Hemisphäre Beethovens ans Licht rückt, die bislang im Dunkel lag. Kein Zufall: die Werkreihe der Jugendbewegung gibt als Festgabe für Beethoven zwanzig Kanons gesondert heraus, kleine Epigramme, Stücke, die der Stunde gegeben wurden, ohne Anspruch und Forderung. Vielleicht dürfen wir diese

Kanons in ihrer naiven Froheit und musikantischen Klarheit als ein neues Symbol unseres Verhältnisses zu Beethoven fassen, als ein Gegenbild gegen die erhitzte und übersteigerte Festlichkeit, mit welcher die Neunte Symphonie unter dem Aspekt der Ewigkeit zu Beethovens Gedächtnis gespielt wird.

Hans Mersmann (Berlin).

GEGENWARTSFRAGEN DER MUSIKAESTHETIK

Die Musikästhetik braucht den vor noch nicht langer Zeit von Hermann Kretzschmar gegen sie erhobenen Vorwurf der Pflichtversäumnis nicht mehr zu scheuen. Urplötzlich ist aus dem lange unfruchtbaren Boden blühendes Leben emporgekeimt. Die zahlreichen Zerspaltungen der modernen Musikästhetik sollen nicht so sehr Objekt des folgenden kurzen Ueberblicks sein, als die Tatsache der Verbindung der Asthetik mit der musikalischen Theorie und der Musikgeschichte. Hier zeigt sich auf musikalischem Gebiete eine ähnliche Lagerung der Dinge, wie bei der Kunstwissenschaft, von der H. Tietze (Die Methode der Kunstgeschichte S. 103) sagt, dass die Notwendigkeit der Neugestaltung der Asthetik zur Kunsttheorie sich aus dem Vordringen der psychologischen Asthetik ergab. In der Musikwissenschaft war es vor allem Hugo Riemann, der die in gleicher Richtung liegende Forderung erhob, sie aber in seinen eigenen Arbeiten nur im beschränktem Masse verwirklichte. Aber noch bevor Riemanns Anregungen auf eine „Angewandte Musikästhetik" mit weitgehenden psychologischen Bindungen ihre volle Auswirkung finden konnten, trat eine unter Beeindruckung durch die phänomenologische Philosophie stehende Musikästhetik auf den Plan, die ihr Augenmerk auf die Objekte des tonkünstlerischen Bewusstseins richtete. Der erste überragende Vertreter dieser neuen Musikästhetik ist Ernst K u r t h , der sich von dem Riemannschen Standpunkte, der „Subjektivierung gehörter Musik" lösend, dessen i n t e l l e k t u e l l e r Aktivität des Hörens eine p s y c h i s c h e entgegen stellte, die als den Tönen immanente Kraftempfindung zu verstehen ist, und eine Objektivierung des Subjektiven, eine Zurückverlegung des Psychischen in das Kunstobjekt bedeutet. (Vgl. dazu meinen Aufsatz: Ernst Kurth als Musiktheoretiker, Melos, 4. Jahrgang, Heft 7/8.) Kurths Bücher — Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Romantische Harmonik, Bruckner — sind, wenn auch auf veränderter Grundlage erbaut, die ersten ragenden Bauten auf dem Gebiete der angewandten Aesthetik, als die Riemann eine Musiktheorie bezeichnete, die fortwährend mit ästhetischen Begriffen zu operieren gezwungen sei. Hatte nun bei Kurth die ästhetisch-theoretische Fragestellung eine historische Umgrenzung, so gibt die letzte Auswirkung des Riemannschen Gedankens, die kürzlich erschienene Angewandte Musikästhetik Hans M e r s m a n n ' s die Konzentration auf bestimmte historische Epochen auf, in der Absicht, ein überhistorisches System der Erkenntnis zu schaffen. Die Berührungspunkte des Mersmannschen Werkes mit Kurt'schen Gedankengängen liegen mehr in Strukturzusammenhängen allgemeiner Art, die Unterschiede sind dadurch bedingt, dass der Schwerpunkt bei Mersmann mehr auf der Seite der ästhetischen als der theoretischen Methode liegt. Dabei gestattet aber die Art eines historischen Zusammen-Sehens, die Perspektive zwischen ästhetischer und historischer, phänomenologischer und morphologischer Betrachtung dauernd zu verändern.

Mersmanns Problemstellung ist deshalb von so grundlegender Bedeutung, weil sie im Letzten gerade auf eine innige Durchdringung von musikgeschichtlicher oder theoretischer Anschauung hinzielt, die aber erst durch umfassende Wiederbelebungsversuche gegenüber der aus den Bindungen an das lebende Kunstwerk gerissenen, erstarrten Theorie ermöglicht wird. So muss diese angewandte Musikästhetik folgerichtig ihre Untersuchungen zunächst bei den Grundproblemen, den Urtatsachen der Theorie beginnen. Entgegen der landgängigen Musiktheorie, die von festgefügten, stabilen Begriffen ausgeht, liegt für Mersmann, für den Forn „die Projektion der Kraft in den Raum" ist, der Schwerpunkt in „der Evolution der Kräfte" des Formgeschehens.

Bei der gänzlichen und gründlichen Umpflügung des Gebietes der Musiktheorie werden die Elemente des Kunstwerks in ihren Wurzeln wie in allen ihren Evolutionsmöglichkeiten erfasst bis zur endlichen Umspannung des Kunstwerks als Ganzes. Dabei treten bisher noch wenig für das musikalische Formgeschehen ausgewertete Begriffe, wie die der Tektonik, der offenen und geschlossenen Form, die nicht wie von Wölfflin und Curt Sachs als epochale Stilgegensatzpaare, vielmehr als Formprinzipien erfasst werden, in die Erscheinung.

Eine neue Perspektive eröffnet Mersmanns Ausdeutung der Substanz und der Substanzgemeinschaft, die „die Summe aller Beziehungen darstellt, welche unter Ausschliessung aller Entwicklungswerte allein aus dem Stoff, aus der elementaren Struktur einer Musik erwachsen". Diese Gegenüberstellung geht in ihren Auswirkungen weit über den von Riemann aufgestellten Gegensatz „der den Aufbau konstituierenden, entwickelden Partien und von Einschaltungen" hinaus, der letztlich doch nur in einer Unterscheidung von wesentlichen und unwesentlichen Aufbaufaktoren ausmündete. Mersmann hingegen will in der Substanzgemeinscheft einen grossen Teil gerade der inneren Verknüpfungen, der unsichtbaren Bindungen des Kunstwerks in den Bereich des Erkennens hinaufheben. Es braucht nicht weiter begründet zu werden, welche Ausblicke sich hier für die Erkenntnis des Stilcharakters einer Epoche, wie auch des Einzelwerkes und des persönlichen Stils eines Schaffenden eröffnen.

Es bedeutet nur den Gegenschlag gegenüber der Gehaltsästhetik, der ja keineswegs nur auf das Gebiet der Musik beschränkt ist, wenn in einer angewandten Musikästhetik der Inhaltbegriff in die Peripherie rückt und die Frage nach seinen aussermusikalischen Zusammenhängen als unwesentlich erscheint. Der den Erscheinungen immanente Inhalt — von Mersmann definiert als die Summe elementarer Energien, die unter dem Gesamtbegriff tektonischer Elemente zusammengefasst sind — wächst zum komplexen Begriff durch die von aussen kommenden Einschlagkräfte subjektiver und objektiver Art. Und nur durch ihren Niederschlag in den tektonischen Elementen werden diese objektiven und subjektiven Einschlagkräfte zum Inhalt. Einerseits ist es auf dieser Basis der Einschlag-Kräfte auch der Musikästhetik möglich, eine schärfere Trennung des Stofflichen (Text, Programm) von den Gehalt-Qualitäten vorzunehmen, als es bislang angängig war, wie andererseits die Gefahr einer „inhaltlosen Musik abgebogen wird, da so überall im musikalischen Geschehen Inhaltwerte vorhanden sind, die sich nur hinsichtlich ihrer Intensität voneinander unterscheiden".

Zu einer Zeit, in der die Forschung der strukturellen Wesenheit des Kunstwerks ihr besonderes Interesse entgegen bringt, musste notwendig der Stilbegriff in das Zentrum der Untersuchungen rücken. Neben die systematischen Arbeiten über stilistische Kategorien, die historischen Stile und Stilepochen (G. Adler), traten insbesondere solche über die typischen Stile (Sievers, Rutz), und trat durch Verlagerung des Schwerpunkts von aussen ins Innere des Kunstwerks die Methode, die im Sinne Dilthey's die Typen von innen

in ihrer geistigen Struktur und Bedeutung zu erfassen suchte (W. Nohl, Typische Kunststile in Dichtung und Musik). Auf gleicher Grundlage erstehen auch die Untersuchungen der Mersmannschen Musikästhetik, die in ihrem beständigen Hindrängen auf das Typische vielfach schon Stilprobleme behandeln vor der letzten Zusammenfassung in den stilistischen und historischen Bindungen des Kunstwerks. Anknüpfend an die von Paul Mies und mir gegebene Definition des Stiles, in der der Begriff „Konstanz" durchaus im Sinne des Dilthey'schen Typischen zu verstehen ist, lässt Mersmann die Konstanz ausserdem auch noch den bestimmten Begriff des Prinzipiellen als Gesetz des Schöpferischen mit umfassen.

Die verschiedenen Perspektiven des Prinzipiellen ergeben die Vieldeutigkeit des Stilbegriffes und die umfassende Art seiner Verwendung. (Reiner, objektiver, persönlicher, musikgeschichtlicher und kulturgeschichtlicher Stilbegriff.) Aus Gründen der Klarheit möchte ich empfehlen, den das Prinzipielle des Zeitausdrucks bezeichnenden „musikgeschichtlichen" Stilbegriff durch den „zeitgeschichtlichen" zu ersetzen. Auf die Bedeutung der scharfen Scheidungen der Stilbegriffe wirft der durch einige typische Beispiele gestützte Hinweis Mersmanns ein helles Streiflicht, nicht in den Formeln des pathetischen Stiles des 18. Jahrhunderts — einer Spielart des empfindsamen Stiles — den reinen Ausdruck einer schöpferischen Persönlichkeit zu sehen. Geht in der Tat der Stilkritiker hier nicht mit feinster Sonde vor, so wird er leicht Gefahr laufen, einem Philipp Emanuel Bach, einem Franz Benda, auch etwa Joseph Haydn um die Jahre 1772/1773 Momente eines persönliches Stiles zuzuschreiben, die als konstante Formeln schon Wesenheiten eines „objektiven" Stiles sind. Nach eingehenden und tiefschürfenden Ausführungen über die musikalischen Stilfragen, auf die im Einzelnen nicht eingegangen werden kann, mündet Mersmanns Angewandte Musikästhetik, in die Probleme aus, die das Schaffen und Empfangen des Kunstwerks berühren.

Seiner ganzen Anlage entsprechend konnte sich Mersmanns Werk, das alle, in der Tat alle brennenden Zeitprobleme aus Theorie und Aesthetik der Musik umspannt, zu einem Satz, den Georg Simmel den Problemen der Geschichtsphilosophie voranstellt, erst am Schlusse bekennen, dass nämlich auch seine Theorie des Erkennens dadurch bestimmt ist, dass sein Gegenstand das Vorstellen, Wollen und Fühlen von Persönlichkeiten, dass seine Objekte Seelen sind.

Ernst Bücken (Köln).

ERNST KRENEK „JONNY SPIELT AUF"

Als Zeitsymptom verdient diese Oper in zwei Teilen höchste Beachtung: Leben der Gegenwart bestimmt Anordnung und Tempo des Handlungsablaufs. Opernbühne soll Spiegel der Zeit werden. Verwirklichung dieser Absicht versuchte der sorgsam allen Aeusserungen des neuen Lebensgefühls nachspürende Ernst Krenek schon in früheren dramatischen Werken. Die szenische Kantate „Zwingburg" war Auseinandersetzung mit den sozialen Zeitproblemen, „Sprung über den Schatten" verstieg sich zur politischen Satire. Von da aus führt die Entwicklungskurve direkt zum „Jonny". Inzwischen aber gewann der Komponist nicht nur künstlerische Erkenntnisse, auch die Triebkräfte des heutigen Lebens traten klarer hervor. Das Spiel um Jonny, den Jazzbandgeiger, ruht auf weltanschaulichem Fundament. Radio, Expresszug, Auto, Film und Gletscherhotel

sind nur die Requisiten eines Bühnengeschehens von kinohafter Spannung und grosser Theaterwirkung. Sein Kerngehalt ist der Kampf zwischen absterbender Romantik und amerikanischer Sachlichkeit. Der innerlich gehemmte, allen Gefühlsregungen willenlos nachgebende, nach phantastischen Fernen strebende Komponist Max steht gegen Jonny, den rücksichtslosen, brutalen und vitalen Gegenwartsmenschen. Die „neue Zeit" siegt. Im Tanz erobert sie das morsche Europa: finde jeder den Anschluss, damit er vom neuen Lebenstempo nicht überrannt werde!

Nicht ohne Resignation spricht Krenek diese Mahnung aus. Das wird nicht Wunder nehmen, wenn man die seltsam sprunghafte Entwicklung dieses Musikers kennt. Irgendwie an romantisches Empfinden gebunden, drängen in seinem Schaffen immer wieder gewaltige innere Spannungen nach klanglicher Realisierung, ohne dass sie bis jetzt jemals ganz gelungen wäre. Eine expressive Tonsprache von ganz eigener Gewalt und Konzentration wurde in „Orpheus und Eurydike" gefunden. Diese zackige, kurzatmige, unsinnliche, von Instrumentallinien umspielte Gesangsmelodik erscheint auch im „Jonny" wieder, in den Szenen des Komponisten: etwas aufgelockert, mitunter schablonisiert, vor allem aber ins Sentimentale abgebogen. Elementare Entladungen wie im instrumentalen Vorspiel zur Gletscherszene bleiben Ausnahme. Diese Szene ist der Mittelpunkt der Oper: typisch für ihre geistige und stilistische Struktur. Gefühlsromantik und Jazz prallen aufeinander. In das schrekerisch getönte Zwiegespräch des Komponisten mit dem Gletscher tönt Jonnys Tanzweise. Jazzrhythmen und Jazzmelodik begleiten den Titelhelden überall, vom frechen Couplet bis zum triumphalen Spiritual. Sie geben einer oft nur allzu willig sich dem Wort unterordnenden Musik Rückgrat, und gerade da, wo Krenek szenische Vorgänge durch die Tanzmusik der Zeit stilisiert, gibt er das Beste: im reich bewegten letzten Bild des ersten Aktes, das bis zu einer Art Buffofinale emporträgt; in den komisch-grotesken Partien des zweiten.

Man wird sich durch den ungewöhnlich starken Publikumserfolg des „Jonny" nicht irre machen lassen. Für eine neue Lösung des Problems Oper von der Musik her, um die sich seit Jahr und Tag alle zeitbewussten Musiker bemühen, ist er weit weniger wichtig als Kurt Weills stoffverwandtes „Royal Palace". Ganz abgesehen von den stilistischen Gegensätzen, von der oft oberflächlichen Arbeit dieser Partitur: in den theatralisch packendsten Szenen muss sich die Musik damit begnügen, den kinohaften Bühnenvorgängen dynamische Antriebe zu geben. Zu musikeigener Gestaltung bleibt keine Zeit mehr. Auch ist die Frage, ob Krenek wirklich Kraft und Energie zu dieser Gestaltung aufbrächte, ob nicht vielmehr diese Form der Wort-Tonverbindung seiner Begabung am ehesten entspricht. Der Gesamteindruck ist auf alle Fälle zwiespältig. Denn wie die gefühlsbedingten Szenen des „Jonny" stets zu zerbröckeln drohen, wie etwa Anitas Lied, ein erinnerungsmotivischer Komplex, nicht zur Ausprägung eines klaren Melodiebogens gelangt, so büssen die Jazzelemente bei der (keineswegs immer wählerischen) Herübernahme in die Krenekscke Oper viel von ihrer vitalen Spannkraft ein.

Am Erfolge der Leipziger Aufführung hatten die glänzende szenische Aufmachung durch den Operndirekter Walter Brügmann und die ausgezeichneten Leistungen einiger Solisten (Fanny Cleve, Cläre Gerhardt-Schulthess, Max Spilcker, Theodor Horand) bedeutenden Anteil.

Heinrich Strobel (Erfurt).

KURT WEILL „ROYAL PALACE“

Uraufführung in der Berliner Staatsoper

Die älteren Propheten der Oper betonten immer wieder mit Nachdruck, dass sie keinen Raum für Experimente habe, dass sie der Entwicklung um einiges nachschritte, dass sie verzichten müsse, in der vordersten Reihe im Kampfe zu stehen, um sich selbst zu retten. Strafen Kurt WEILLS Musik und Iwan Golls Text dieser „tragischen Revue“ mit ihrer verwirrt bunten Mischung von Realität und metaphysischen Hintergründen, von Kellnerballetten, wandelnden Kulissen, Kinovorführungen auf der Bühne, von Aeroplan und lyrischem Quartett, von Phantasieballett und rotierenden konstruktivistischen Figuren diese Diagnose Lügen? Man möchte es meinen, wenn man sich dieser bunten Vielfältigkeit gegenübersieht. Dennoch ist es nicht so. Die Oper bleibt sich auch hier, obwohl in verändertem Zeitmass der Entwicklung, selbst treu. Nicht die Kraft des Heute sondern der schon verhauchende Atem des Gestern liegt über ihr. Es ist die gleiche Lage, in der sich Iwan Golls Gedicht „Der neue Orpheus“ befindet, aus der Kurt Weill eine Kantate gemacht hat, die der Oper vorangestellt wurde. Diese Mischung von ironischem Realismus und abgründigem Tiefsinn gehörte zu den Uebergangserscheinungen des neuen Stils. Eine Generation junger Menschen trat mit dieser Sprache auf den Plan, welche damals verblüffend neu wirkte. Und wenn wir all dem hier wieder begegnen, zur Gegenwart zurechtgestutzt, so staunen wir, wie es unserer Zeit gelingt, innerhalb eines Jahrzehnts Geschichte zu machen.

Es hat schon in früheren Jahrhunderten einen Operntypus gegeben, dessen Schwergewicht im Szenischen lag; es war die Stelle, wo die Oper als Drama verfallen war und ihre Zuflucht, nachdem auch alle Mittel der Stimmakrobatik versagt hatten, zur Szene nahm. Ist es ein Gleichnis, dass die Gewichtslage sich hier ähnlich verschoben hat? Musikalische Gestaltung und dramatischer Kern werden überwuchert vom szenischen Bild, von der Häufung optischer Effekte. Die Personen des Dramas bleiben passiv, man vergisst sie vollkommen, während auf der Bühne eine aufreizend schnelle Folge von Filmbildern, ein buntes Spiel huschender Lichter, ein Kreisen und Schwingen farbiger Scheiben, Figuren und Körper anhebt.

Man vergisst Dejanira, die ewige, „ins All verstrickte“ Frau, welcher die Endlichkeit dreier Männer gegenübersteht: des Ehemanns, der den ganzen See, an welchem das Hotel Royal Palace gelegen ist ankaufen und ihr im Flugzeug den Erdball schenken will, des „Geliebten von gestern“, der nur von seiner Liebe redet, und des „Verliebten von morgen“, der ihr das Reich der Phantasie verheisst. Dejanira aber steht unter ihnen, „müde von Sonne, müde von Azytelen, müde von Sekt und müde von Tränen“. Sie steht allen Lockungen teilnahmslos gegenüber und fühlt sich von keinem verstanden; so endet sie in den Fluten des Sees.

Aber man vergisst, und das ist das schwerwiegendste Merkmal dieser Oper, auf grosse Strecken auch die Musik. Sie gibt ihr altes Vorrecht auf, zu tragen und zu führen. Sie lässt sich tragen, begleitet, illustriert. Man kann nicht von ihr sagen, dass sie kein Gesicht hätte, aber dieses Gesicht dringt nicht durch und bleibt zwiespältig. Weill ist ein zu feiner Musiker, um den Mut zum Kitsch aufzubringen, der für die vielen szenisch beherrschten Teile der Oper die einzige Rettung gewesen wäre. Er beweist eindeutig, dass der Atem des Textes nicht mehr rekonstruierbar ist. Er versucht das Ganze zu sehen, und baut von den dekorativen Teilen der Oper zu den andern hinüber, in denen er den menschlichen Gehalt zu retten meint. Aber auch dies will nicht gelingen; die

einzelnen starken Spannungen, besonders in der Melodik Dejaniras bleiben isoliert, und durchdringen nicht das ganze Werk. Die mehrstimmigen Vokalsätze sind stark und gekonnt, die eigentliche Revuemusik aber bleibt blass. Die Verschmelzung aller dieser völlig heterogenen Kräfte hätten dem Musiker vielleicht glücken können, während sie dem Dichter unmöglich war. Aber dieses Problem wird in der feingestalteten Partitur gar nicht gesucht. Sie sieht nicht über das jeweils vor ihr liegende Bild hinaus.

Die Aufführung hatte alles aufgeboten, um über das Drama hinweg die Revue zu retten. Die Bilder waren glänzend, das Ballett unter Führung von Terpis ausgezeichnet, das mechanistische Figurenspiel von seltsamer, verblüffender Phantastik. Kleiber am Pult und Delia Reinhardt, welche ausser der Dejanira auch noch die Kantate vorher sang, gaben einen Einsatz, der den Abend zu einem künstlerischen Erlebnis machte.

Nach Weills Oper gab man Manuel de Fallas „Meister Pedros Puppenspiel", das vom vorigen Musikfeste in Zürich bekannt war. Die echte Naivität und die ungezwungene innere Fröhlichkeit dieses Stückes waren für Weill eine gefährliche Folie. Man spürt, wie die Distanz zu Marionettenspiel unserer Zeit lebendiger ist als alles Aufgebot scheinbarer Gegenwart. Hörth, der auch „Royal Palace" inszeniert hatte, machte aus dem Marionettenspiel ein wirkliches Theater, indem er die Marionetten auf der kleinen Bühne durch Kinder darstellen liess und den Don Quixote des ausgezeichneten Theodor Scheidl unwahrscheinlich vergrösserte. Das ganze Spiel wurde im Sinne des Puppentheaters stilisiert und wirkte, besonders wenn man es für sich nahm, wie es da stand und nicht mit der Züricher Aufführung verglich, echt und frisch.

Hans Mersmann, Berlin.

ANMERKUNGEN ZUM INHALT

Dieses Heft ist Grundfragen gegenwärtiger Musiktheorie gewidmet. Die Entwicklung der Musiktheorie ist an einer entscheidenden Stelle: sie bricht Altes ab und baut Neues auf. Dieser Lage wollen die allgemeinen Aufsätze Rechnung tragen. Was in den Aufsätzen von Deutsch einerseits und von Erpf und Weber andererseits zusammentrifft, ist der letzte Ausbau der Theorie Schönbergs mit den Gedankenkreisen einer neuen Gemeinschaftsmusik.

Dem Gedächtnistage Beethovens trägt dieses Heft auch durch das beigefügte Gedenkblatt des Verlages Rechnung.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hans Mersmann, Berlin-Charlottenburg 2, Bleibtreustr. 12. Fernsprecher: Bismarck 1025 / Für die Anzeigen verantwortlich: Dr. Johannes Petschull, Berlin W 30 / Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz / Geschäftsstelle: Berlin W 35, Steglitzer Strasse 27 / Druck: Buchdruckerei Hermann Freyhoff, Oranienburg und Bernau

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats / Sie ist zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt nur durch die Geschäftsstelle „Melos", Berlin W 35, Steglitzer Str. 27 Fernsprecher: Lützow 7807, Postscheckkonto nur Berlin Nr. 19425 Auslieferung für den Buch- und Musikalienhandel nur Leipzig, Lindenstrasse (für Berlin: W 35, Steglitzer Str. 27).

Das Einzelheft kostet 80 Pf., das Abonnement jährlich (12 Hefte) 8.— Mk., vierteljährlich (3 Hefte) 2.— Mk. (zuzügl. 10 Pf. Porto p. H., Auslandsporto 15 Pf. pro Heft).

Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage. Rückporto ist beizufügen. Für unverlangte Einsendungen kann keine Gewähr übernommen werden. Nachdruck nur mit ausdrücklicher Genehmigung gestattet.

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SECHSTES JAHR April 1927 HEFT 4

INHALT:

PREIS: 80 PFENNIG

SCHRIFTLEITUNG: HANS MERSMANN

VERLAG: B. SCHOTT'S SÖHNE * MAINZ
LEIPZIG * LONDON * BRÜSSEL * PARIS

ZUM INHALT

Der Fragenkreis dieses Heftes bezieht sich auf die Darstellungsprobleme der gegenwärtigen Musik. Die meisten Untersuchungen zeitgenössischer Musik beschränken sich auf die Werke der Schaffenden, mühen sich, von allen Seiten aus die Gesetze der grossen Stilwandlung aufzudecken, in welcher unsere Musik sich befindet.

Allmählich lösen sich auch die Gesichtspunkte immer schärfer heraus, welche mittelbar mit dieser Stilwandlung zusammenhängen. Zu ihnen gehört vor allem die Frage: welche neuen Voraussetzungen für die Darstellung zeitgenössischer Musik erwachsen.

Es hat sich immer mehr und oft peinlich herausgestellt, dass es unmöglich ist, der neuen Sprache mit den alten Darstellungsmitteln beizukommen. Die anfänglich geringe Überzeugungskraft junger Musik ist zum grossen Teil darauf zurückzuführen, dass die Bedingungen ihrer Wiedergabe noch nicht erkannt waren. Schönbergs Klavierstücke, mit romantischer Spieltechnik wiedergegeben, wurden zu grotesken Verzerrungen.

Diese Fragen versuchen die Aufsätze des vorliegenden Hefts ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit zu klären. Nicht die neue Musik selbst, sondern ihre Wiedergabe steht im Mittelpunkt der Untersuchungen. Hinter der Behandlung der Teilgebiete, welche von der Orchestererfahrung oder von der Kenntnis des einzelnen Instruments aus unternommen werden musste, steht ein weltanschauliches Moment. Dieses versucht der einleitende Aufsatz herauszulösen.

Dass bei einem so neuen und ungeklärten Gebiet noch keine Einheit des Standpunkts erwartet werden kann, bedarf wohl kaum einer Begründung. Auch hier ergeben sich bei dem unheimlichen Entwicklungstempo unserer Zeit bereits Stufungen; als deren letzte kann der Aufsatz über das Spieltechnikum des Pianisten gewertet werden. Er reflektiert, weit entfernt von Begründung und Verbindlichkeit, den Geist unmittelbarster Gegenwart, den Atem des heutigen Tages. In anderm Sinne treffen die Untersuchungen über das Sphärophon den Pulsschlag der Zeit. Freilich sind sie nicht mehr Gegenwart sondern schon Zukunft. Aber auch in diese hineinzubauen, muss wichtig erscheinen, gleichviel wie gross oder gering die Wahrscheinlichkeit ist, dass hier ein neuer Weg der Entwicklung ansetzt.

Von dieser Fragestellung aus wurden auch als „Die Lebenden" die nachschaffenden Künstler unserer Zeit in den Mittelpunkt gerückt.

Die Schriftleitung.

Kurt Westphal (Berlin)

DAS REPRODUZIERENDE UMFORMEN VON KUNSTWERKEN

Jede Kulturepoche beginnt mit der Geburt einer neuen Formidee. Ihr Sinn und Schicksal ist es, diese Idee bis an ihre Grenzen zu verfolgen. Je nach dem Umfang und den Entfaltungsmöglichkeiten, die in ihr ruhen, wird das Leben einer Epoche kurz oder lang sein. Das einmal geborene Formprinzip, behaftet mit dem Schicksal jedes Organismus, zu wachsen und zu reifen, verlangt unerbittlich in die Erscheinung zu treten. Der Zeit, in die seine Entstehung fällt, bleibt keine Wahl. Die Formidee macht sich zum Herrn und Tyrannen einer Epoche; sie prägt ihr ihr Lineament auf und nimmt ihr in ihren Menschen die Freiheit des Wollens. Sie macht den Menschen, ihren Schöpfer, zugleich zu ihrem Träger und Repräsentanten. Bis sie vollendet ist, muss er ihr dienen. Tragisch andererseits, wenn die bereits vollendete Form nicht durch die Schöpfung einer neuen abgelöst wird; wenn das schon erschöpfte Prinzip bis zur Ohnmacht immer wieder ausgequetscht und ausgelaugt wird. Selten ward eine Epoche am richtigen Entwicklungs- und Vollendungspunkte so passend abgeschnitten und durch eine neue ersetzt wie das französische Rokoko durch die Revolution von 1789. Darum ist ihre Kunst frei von jedem verwässernden und entkräftenden Epigonentum.

Kunstwerke sind Einheiten, die aus der Weltanschauung einer Zeit hervorwachsen; sind Konstruktionen, die das formale Prinzip ihrer Zeit in gedrängtester Fassung darstellen und es in konsequentester Durchführung bis zu jener ornamentalen Stilisierung steigern, in der selbst das mitschaffende Gefühl als Rohmaterial empfunden und überwunden wird. Formideen und mit ihnen die Epochen, die sie bilden, vollenden sich und verlöschen; weichen neuen, anderen, ebenso geschlossenen. Es führt keine seelische Brücke von einem Weltgefühl zum andern. Sie sind Kreise, besser Kugeln, deren Form nicht angreifbar, nicht abspaltbar ist. Wenn aber Epochen getrennt und übergangslos sind, dann müssen Kunstwerke einer Epoche der andern fremd sein. Es gibt darum für eine Epoche mit bestimmt formuliertem Weltgefühl keine „richtige" Auffassung von Kunstwerken anderer Zeiten, sondern nur die ihr notwendige und ihrem Wesen adäquate. Wenn Kunst die Fähigkeit ist, im Sinne subjektiven Lebensgefühls Gegebenes umzuformen und der neuen geistigen Verfassung anzugleichen, so sind diesem subjektivierenden Blick auch vorhandene Kunstwerke als Gegebenheiten unterworfen. Um so stärker wird die schöpferische Kraft einer Zeit sein, je subjektiver, d. h. also auch je rücksichtsloser sie andere seelische Werte und Formen, die immer auch fremde sind, assimiliert und nach ihren Gesetzen umformt. Umgekehrt kann die grössere Bedeutung eines Kunstwerks nur in seiner Viel-Seitigkeit und der Breite der Betrachtungs- und Blickmöglichkeiten liegen, die das Kunstwerk auf sich zulässt.

In diesem Sinne zehrt also auch die Kunstkritik von d e r Kraft, die einer Epoche zentral innewohnt und ihr das Gesicht gibt. Die Deutung von Kunstwerken wird somit eine neue selbständige Tat, die sich ihrer als eines vorhandenen Materials bemächtigt und aus dem Geiste der Zeit heraus neubelebt. Es existiert nicht das

„Allgemein-Menschliche", das über die „äusseren Formen" hinweg die Zeiten überdauern soll. Denn es gibt keine „äusseren" Formen. Kunstwerke sind eben Formen, d. h. äusserlich sichtbare Formen; sind Kräfte, die als Formen nach aussen projiziert sind. Also nicht selbst Energien, sondern nur ihre Gebärden. Und nur mit diesen hat der Kritiker sich auseinander zu setzen; unabhängig und ohne Hinblick auf den Schöpfer, seine menschlichen Eigenschaften und seine zeitliche Stellung.

Der Historiker hat die Pflicht, durch Untersuchungen und Vergleiche ein Kunstwerk innerhalb seiner zeitgeschichtlichen Zusammenhänge und Bedingtheiten zu verstehen und seine Stellung in ihnen darzulegen, ohne es aus denselben herauszulösen. Der blosse Historiker muss darum, soweit dies nach dem oben Gesagten überhaupt möglich ist, in hohem Masse die Fähigkeit haben, die eigene seelische Einstellung auszuschalten und der fremden, von ihm dargestellten zu opfern. Anders der Künstler. Er, und mit ihm der schöpferische Kritiker, hat das Recht, zu fordern. Nicht die Geschichte und ihre Tatsachen, sondern die jeweilige Richtung lebendigen Geistes entscheidet. Die Geschichte stellt fest und versucht, den Dingen einen objektiven Eigenwert, einen Wert an sich zuzuerkennen; der schöpferischen Kraft aber, die sich ein neues, anderes Weltbild auf neuem anderem seelischen Untergrund baut, müssen sich die Tatsachen beugen. Und jedes geschaffene Kunstwerk ist eine materielle Tatsache.

Nur durch den umwandelnden „Verbrennungsprozess", dem jedes Kunstwerk in einer neuen Epoche unterliegt, vermag es für die jeweilige Gegenwart wirkungskräftig zu werden. Und je stärker die schöpferische Eigenkraft einer Zeit ist, um so rücksichtsloser werden die Verkrümmungen und Verbiegungen sein, die sich ein Kunstwerk gefallen lassen muss. Jede Zeit sucht in Werken früherer Epochen eine Verwirklichung ihrer eigenen Seele. Vermag sie diese mit der überlieferten Formenhülle in Einklang zu bringen, so gewinnt diese für sie Leben und Sinn. Auf diese Weise entsteht ein Bild des Kunstwerks, in dem einige seiner Züge unbeachtet gelassen, andere besonders scharf beleuchtet werden. Die seelische Einstellung der Zeit entscheidet den Schwerpunkt, wählt mit schicksalhafter Notwendigkeit die Kraft, die man als urbewegend anerkennt, genauer: hineinlegt; ohne Beachtung des ursprünglichen Antriebes, der das Formgebilde schuf. Das Anbrechen einer neuen Kunstepoche bedeutet für jedes geschaffene Kunstwerk eine Existenzfrage. Hält es dem neuen Lebenswillen stand, fügt es sich in den Kreis der neuen Formen? Ist der formale Rahmen so weit gespannt, dass er die neue Seele in sich aufzunehmen vermag? Denn nur die Formen, d. h. die äusseren Formen sind uns überliefert; wir sind es, die sie mit Leben zu füllen haben. Die lebendige Eigenkraft einer in einem bestimmten seelischen Zentrum zusammengefassten Menschheit siegt stets über die Vergangenheit und über die seelenlosen und darum „zeit"-losen historischen Erkenntnisse.

Mit jeder neuen Kunstepoche beginnt eine Umwertung, eine Neuwertung der Geschichte; eine andere Beleuchtung ihrer „Zeiten" und ihrer Grössen. Bestimmte Geschichtsabschnitte treten dabei beherrschend in den Vordergrund, andere bleiben völlig unbeachtet. Jede Zeit hat „ihre" Grössen, „ihre" Götter, zu denen sie

betet. Diese Wahl, die unerbittlich erfolgt und erfolgen muss, bezeichnet eindringlich den Sinn der Zeit. Würde man aus einer Epoche keine ihrer eigenen Schöpfungen kennen: ihre Geschichtswertung genügte, um ein Bild ihrer Seele zu entwerfen. Es ist kein Zufall, sondern ein Symbol, dass Bach im 19. Jahrhundert vergessen, und von Mendelssohn geradezu entdeckt werden musste; und selbst diese Wiederbelebung bedeutet nur einen historischen, nicht aber einen Akt assimilierender Kraft. Der materialistisch-sinnlichen Einstellung des 19. Jahrhunderts bot das Werk Bachs keine Angriffspunkte. Die Form Bachs war zu stark, die schöpferische Kraft des 19. Jahrhunderts andererseits zu schwach, um sein Werk umzuschmelzen. Versuche aber sind vorhanden, Bach materialistisch-programmatisch umzudeuten (Schweitzer, Pirro. Man denke nur, um ein Beipiel zu nennen, an die Geschäftigkeit, mit der man das Capriccio über die Abreise für die Programmmusik in Beschlag nehmen wollte).

Jede Zeit nahm sich das Recht, Kunstwerke umzuformen. Warum also nicht die unsere? Ihre Einstellung ist geistig-mechanistisch. Alle Kraft, die der Sinnlichkeit entzogen ist, ruht auf der Seite spekulativen Intellekts. So sichten zunächst auch wir. Das 19. Jahrhundert rückt uns ferner und ferner. Aber Bach und die Zeit vor ihm bis zurück zu den Niederländern fasziniert von Neuem. Selbstverständlich in einem Sinne, der der damaligen Zeit fremd gewesen sein muss. Wer also heute eine Darstellung Bachs versucht, die sein Werk dem Geiste unserer Zeit einfügt, muss Bach als Konstruktivist sehen. Werker unternimmt sie. Und sie gelingt. Deutlich zeigt die Einschränkung, die der betrachtende Moderne machen muss, bereits der Titel: „Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen Joh. Seb. Bachs.“ Alle Faktoren, die sonst am Werke Bachs teilhaben mögen, seien es Werte des Gefühls, der Stimmung, der Leidenschaftlichkeit, werden ausgeschaltet und, weil uns nicht entsprechend, negiert. Aus dem Gesamtkomplex bauender Faktoren kristallisiert sich das Lineament, das Gerüst, die Konstruktionsidee heraus.

Wie unsinnig ist es, solche Auffassung als falsch hinzustellen. Wesentlich ist nicht ihre sogenannte Richtigkeit. Wissen wir denn nicht, dass Richtigkeit in der Kunst etwas Imaginäres ist? Wesentlich ist ihre Notwendigkeit. Jene Notwendigkeit, die von der Seele einer Zeit bedingt und gefordert wird. Es ist gleichgültig, ob Bach sein Werk in dem Sinne geschaffen hat, in dem Werker es betrachtet. Genug ist, dass er es von sich aus in ganz bestimmter Vorstellung geschaffen hat. Die Bewegung des Schaffens aber ist eine einmalige, vom Schöpfer selbst nicht reproduzierbare. Das Schaffen wandelt seelische Bewegung zur Tatsache.[1]) Dadurch verliert der Schöpfer das Anrecht auf sein Werk. Denn Tatsachen unterliegen dem Recht des Lebens, das sich ihrer bemächtigt. Und die

[1]) Es wandelt zugleich den Schöpfer zum Betrachter, zum Kritiker. Nach dem Schaffensprozess vermag er sein eigenes Werk mit der gleichen Unbefangenheit zu sehen wie ein fremdes. Hebt ihn seine Entwicklung nach Jahrzehnten in eine neue Weltanschauungssphäre (was bei Persönlichkeiten, die an der Grenze zweier Epochen stehen, durchaus möglich ist) so tritt das Phänomen ein, dass ein Künstler eigenen früher geschaffenen Werken verständnislos gegenübersteht, ja sie sogar verleugnet. Die Brücken zu dieser früheren geistigen Verfassung, dieser durch eine neue ersetzten seelischen Form fehlen. So bleibt ihm eben auch nur die Möglichkeit, eigene Frühwerke abzulehnen oder assimilierend umzusehen und umzudeuten.

jeweils Lebenden, denen dies Werk etwas bedeuten soll, sehen etwas anderes, etwas Neues in ihm. Wesentlich ist nur, dass diese neue Betrachtungsweise, die dann auch eine, wenn auch geringere, Schöpfungstat ist, in sich geschlossen, in sich logisch ist. Gerade durch ihre Mehrdeutigkeit, ihre Viel-Seitigkeit erweist Bachs Musik ihre unvergleichliche Grösse. Dies ist ein lange nicht genug beachtetes Moment. Beethoven, und alle Subjektivisten nach ihm, war gezwungen, seine Werke vortragsmässig genau zu bezeichnen, weil er wohl gefühlt haben mag, dass sie nur in diesem einen, von ihm ins Auge gefassten Sinne Gestalt haben. Bachs Musik ist immer gross und jede neue Einstellung auf sie weitet ihre Grenzen.

Dostojewsky spricht einen bedeutenden Gedanken in seiner „Grossinquisitor-Legende" aus, in der er den Kardinal zu Christus, der wieder auf die Erde gekommen ist, sagen lässt: „Wir haben dein Werk übernommen. Du hast ihm nichts mehr hinzuzufügen. Warum bist Du gekommen, uns zu stören." Darum ist es so sinnlos, einer Auffassung wie der Werkers mit dem Argument entgegenzutreten: was würde Bach wohl dazu sagen, wenn er heute lebte? Bach würde, ja er müsste in gleicher Weise von der Auffassung des Konstruktivisten Werker, wie von der jener Akademiker erschreckt sein, die über Werker den Bann aussprechen. Im Falle Werker kämpft nicht die richtige Auffassung gegen die falsche, sondern die neue gegen die der letzten Vergangenheit. Eine Epoche, die in Brahms ihre Höhe sah, musste Bach anders betrachten als eine konstruktiv eingestellte Zeit. Gewiss ist, dass beide Anschauungen gleich subjektiv, also gleich wenig „richtig" sind. Die richtige Auffassung ist die nie mögliche, die tote; zugleich diejenige, die am wenigsten erstrebt zu werden verdient; denn sie raubt dem Kunstwerk seine beziehungs- und bindungslose Freiheit. Stets wird der schöpferische Geist neue Weltanschauungen, neue Formideen verwirklichen und die umschmelzende Kraft wird vorhandene Kunstwerke ihrem Formenkreis einbeziehen.

Alle grosse Kunst ist schweigsam. Schweigsam wie das Kunstwerk: Weltall. So stehen die grossen künstlerischen Vermächtnisse der indischen, islamischen, maurischen, ägyptischen Kultur vor uns. Der fühlende Mensch ahnt ihre Grösse und der Schauer vor ihr ist sein bestes Teil. Der intellektuelle Mensch aber sucht den quälenden Bann, den das Geheimnis schafft, zu durchbrechen. Gross und schweigend wie die ägyptischen Pyramiden sind die Werke Bachs. Das Buch Werkers ist ein Versuch, die Gesetze dieser Pyramiden zu finden, die Formel zu ihrer geistigen Mechanik zu errechnen; die Formel, die ihre Grösse messbar macht.

Hans Schultze-Ritter (Berlin)

DARSTELLUNGSFRAGEN GEGENWÄRTIGER ORCHESTERMUSIK

Im Lauf der letzten zwei Jahrzehnte hat sich in der Musik in gleicher Weise wie in allen anderen Künsten ein entscheidender Stilwandel vollzogen, dessen Verlauf noch heute nicht zum Abschluss gekommen ist. Doch ist die Entwicklung weit genug gediehen, dass schon jetzt die Richtung gebenden Kräfte und

die neuen Bindungen, zu denen sie sich zusammenschliessen wollen, deutlich hervortreten, und manches Reife und in sich Abgeschlossene ist bereits geschaffen. Es ist evident, dass dieser stilistische Wandel die technischen Ausdrucksmittel weitgehend modifizieren musste. Neue Probleme sind dem Gesang, dem Soloinstrument, dem Orchester erwachsen, und demgemäss ergeben sich auch neue und wichtige Aufgaben der Darstellung. Diese können nur dann restlos gelöst werden, wenn die neuen, oft so anders gearteten Energien des neuen Stils begriffen sind. Andernfalls droht die Gefahr einer inadäquaten Ausführung, die das betreffende Werk nur als eine Häufung widersinniger und abstruser Klänge erscheinen lässt und in jedem Falle mehr schadet als nützt.

In der Tat hat sich auch das Klangbild aufs stärkste gewandelt, denn der Klangwille ist ein andrer geworden. Nicht etwa, dass er sich im Hässlichen und Uebelklingenden an sich austoben will, er strebt vielmehr nach einer Reinigung des klanglichen Gefühls.

Es ist unbestreitbar, dass die Technik des Orchestersatzes wie der Instrumentation seit dem grossen entscheidenden Anstoss durch Wagner eine ungeheure Entwicklung durchgemacht hat. Unterstützt durch technische Verbesserung der Instrumente, durch die allgemeine Einführung des Ventilhorns, der Celesta und obligaten Harfe, sowie durch die Vervielfachung der Holzbläser, gewann das Orchester eine bis dahin ungeahnte Sättigung des Klanges. Es bildete sich jene Art der Instrumentation heraus, die aufs Engste die verschiedenen Instrumentengruppen miteinander verschmolz. Wagners Technik, den vierstimmigen Hornsatz als ideale Füll- und Zwischenstimme dem Gewebe des Orchesters zu Grunde zu legen, wurde richtunggebend. Durch reichliche Verwendung von Liegestimmen und lang andauernden Orgelpunkten gewann der Orchesterklang an sinnlicher Fülle und entfaltete einen Stimmungsreichtum, der aufs Tiefste einem romantischen Gefühl entsprach, das in der symbolischen Darstellung von Naturvorgängen sich ausleben konnte. Die Motive des Waldwebens, des Sonnenaufgangs, des Meeres und der Heide erscheinen in tausend Abwandlungen. Dazu treten in der weiteren Entwicklung impressionistische Momente, die eine neue Skala subtilster Farbnuancen und zartester Reflexe hinzufügen. Das romantische Gefühl erfährt eine Auflockerung ins nervös Sensible. Die Art und Weise der Klangverschmelzungen wird immer differenzierter. Die Dissonanz wird nicht mehr als Spannung, sondern als Klangreiz empfunden, und auf Kosten der linearen Energien prägt eine ungemein reiche und verfeinerte Harmonik den Charakter dieser Musik. Gerade das Orchester mit der ungeheuren Mannigfaltigkeit seiner Farbpalette bot hier reiche Anregung. Und in der Tat entwickelte sich im Orchestralen diese ganze künstlerische Tendenz am schnellsten und gründlichsten. Ja, dieser neugewonnene, schillernde und farbprächtige Orchesterstil beeinflusste nun von sich aus den Stil des Gesanges und Soloinstruments. So erhält denn auch der Klaviersatz im solistischen wie im begleitenden Liedpart orchestralen Charakter. Die Singstimme in der Oper wie im Lied büsst dagegen an musikalischer Bedeutung ein und nähert sich bedenklich dem Deklamatorischen. Das Melos verliert an Eigenkraft und ist ohne die tragende Harmonik oft schwächlich oder gar unverständlich. Aber

der überaus reiche und nuancierte Orchestersatz vermag diese Mängel aufs beste zu cachieren. Ja, die Kunst der Instrumentation wird rasch allgemein. Man kennt bald die erprobten Mittel und Mittelchen der Verdoppelung und Klangmischung, die einen guten Orchesterklang garantieren. Nicht ganz mit Unrecht heisst es, dass heutzutage jeder gut instrumentieren kann. Das ist natürlich nur bedingt wahr, denn ein individuell erlebter und gestalteter Orchestersatz ist auch jetzt nur den wirklich grossen Könnern und Meistern möglich, deren Werke jedes für sich eine eigentümliche Klangwelt darstellen.

Doch musste hier notwendigerweise eine starke Reaktion eintreten. Sie war innerlich begründet, da dieser romantisch-impressionistische Stil nicht mehr imstande war, die neuen Lebensinhalte und Energien, die die jüngere Generation beseelte, in sich aufzunehmen. Diese Reaktion äusserte sich rein psychologisch gerade dem Orchester gegenüber als ein Ekel vor diesem allzu grossen Klangreichtum, dieser Überfülle der Nuancen, diesem Zuviel, das zu wenig sagte. Ein neuer Stilwille drängte nach nackter und unmittelbarer Aussprache des Seelischen und brauchte dazu neue Ausdrucksmittel. Er fand sie in einer Regeneration der linearen Kräfte, im Erstarken des Melodischen. Aber auch das Harmonische wurde nun nicht so sehr als Farbwert wie als Spannungsintensität erlebt. Diese linear gerichteten Triebkräfte bestimmen jetzt den musikalischen Ablauf. Nicht mehr eine Kunst des Übergangs, der Nuance, sondern des persönlichen klaren und ungebrochenen Ausdrucks wird erstrebt.

Schon Gustav Mahler ist auf diesem Weg weit vorangeschritten. Gerade er kann als Vater der gesamten modernen Bewegung bezeichnet werden. Das scheint zunächst befremdlich. Denn nur zu offensichtlich ist sein Gefühl tief im Romantischen verwurzelt. Er ist ein Meister in der Darstellung feinster und versonnener Stimmungen durch subtilste koloristische Mittel. Aber er hat auch in sich jenen Hang zur restlosen persönlichen Hingabe, jenes Bekennerhafte, dem der Umweg über das bloss Stimmungsmässige nicht genügt, und das zu direktester Aussprache drängt und dabei auch das Banale nicht vermeidet. So stellt sich das Mahlersche Werk dar als eigenartige Synthese von verblüffender Primitivität, komplizierter Kultur und schlichter Volkstümlichkeit. Diese Vereinfachung des Gefühls ist zugleich eine Intensivierung. Es geht hier vielmehr um das Wesentliche, den Kern der Seele, die vorher mehr in ihren äusseren Verästelungen abgetastet worden war.

Und diese Vereinfachung und Intensivierung wirkt sich auch notwendigerweise in seiner Orchesterbehandlung aus. Was zuerst auffällt, ist die Stellung der Instrumentalgruppen zu einander. Die Holzbläser, meist vierfach besetzt, werden oft in ihren Familien zusammengefasst, zu selbständigen Akkordbildungen und chorisch gegen die andern Instrumente geführt. Das Blech, ebenso chorisch behandelt, erlangt grosse Selbständigkeit bis in die Posaunen und Tuben hinein und ist lebhaft in zackigen Linien am thematischen Geschehen beteiligt. Nur noch selten dient es der weichen Füllung und Polsterung. Die Streicher bewahren sich die Reinheit ihres Eigenklanges, da sie nur in besonderen Fällen durch die Bläser verdoppelt werden. In weitgespannten Bögen erheben sie sich

über das Gewebe anderer ebenso stark und individuell geführter Linien, denen sie oft in kompromissloser Dissonanzwirkung entgegengesetzt werden. Die lineare Energie der Melodie, die nicht mehr, wie früher beliebt, auf verschiedene Instrumente aufgeteilt wird, tritt dadurch deutlich hervor. Nichts ist mehr blosse Füll- oder Liegestimme. In durchbrochener Arbeit tritt sich Alles als geladene Kraft gegenüber. Die Kontur entscheidet. Das reich ausgestattete Schlagzeug gibt rhythmische Straffung, selten Farbe. Aus dem Gesagten ergibt sich von selbst, dass die Klangmischungen und Verschmelzungen zwischen den Instrumentengruppen, an denen man sich früher nicht genug tun konnte, fast gänzlich fortfallen. Wie sehr aber Mahler die Kunst versteht, Soloinstrumente aufs feinste abzuschattieren, lehrt das „Lied von der Erde". Und doch ist jetzt jedes Instrument lediglich Diener des musikalischen Gedankens, den es trägt, und ordnet sich dem Ganzen des Orchesters organisch ein. Von jener äussersten Individualisierung der Instrumente, die geradezu den musikalischen Einfall aus dem Charakter des Instrumentes bezog (man denke etwa an das Hornthema oder das Klarinettenmotiv im Till Eulenspiegel), ist nichts mehr zu verspüren.

Das Resultat dieses Orchesterspiels ist einerseits eine beglückende Reinheit und Transparenz des Klanges, andrerseits eine viel stärkere Profilierung der linearen Kräfte. Mit einer nicht mehr geahnten primitiven Kraft und Unmittelbarkeit spricht sich hier eine Seele aus.

Diese Unmittelbarkeit des seelischen Ausdrucks erfährt eine letzte Steigerung und krisenhafte Zuspitzung im Werke Arnold Schönbergs. Ganz aus der Wagnerschen Klangsphäre hervorgehend, erschöpft sein produktiver und zugleich scharf analytischer Geist rasch noch einmal allen Reichtum dieses üppigen Orchesters. Und in logischer Entwicklung führt er die auflösenden Tendenzen der letzten romantischen Epoche zu ihrer unerbittlichen Konsequenz. So erfolgt die Zerbrechung der Kadenz, der bewusste Schritt zur Atonalität als notwendiger Abschluss jener Überreichung der Harmonik, die zugleich eine Auflösung ihrer Bindungen gewesen war. Damit geht Hand in Hand eine rücksichtslose Verselbständigung der linearen Kräfte, die nunmehr von der harmonischen Fessel befreit sind. Dieses neue Melos, von höchst nervösem und reizsamem Charakter, ist für die Darstellung letzter seelischer Grenzgebiete von äusserster Ausdruckskraft. Aber es gebricht ihm an architektonischer aufbauender Energie. Es bleibt letzten Endes im Aperçu, in der Impression hängen. Die Linien selbst bekommen etwas unbestimmt Gebrochenes, Zuckendes, fast Farbiges. Sie werden zu starken Spannungswerten zusammengefasst in akkordischen Bildungen, die doch zugleich von unerhörter Farbigkeit sind. So ergibt sich ein höchst spirituelles Ineinander von Expressivem und Impressivem, eine Doppelgesichtigkeit, die für das ganze Werk Schönbergs, das sowohl ein Ende wie ein Anfang ist, symbolisch ist.

Diese Zwiespältigkeit wirkt sich auch im Orchestersatz aus: einerseits eine Kunst feinster Klangfarben durch Verschmelzung verschiedener Instrumente unter reicher Benutzung einzelner gedämpfter Blechinstrumente, nicht bloss in akkordischer Zusammenstellung, sondern auch im gebrochenen Gewebe zartester, fast nur angedeuteter Linienfiguren. Andrerseits ein rücksichtsloses Aufeinander-

prallen der linearen Kräfte in einheitlich zusammengefassten Instrumentengruppen im Dienste einer bis zur Klangaskese gesteigerten Geistigkeit. Jedes seiner Orchesterwerke hat ein eigenes individuelles Gesicht, denn in jedem ist die ihm zugrunde liegende Idee auf die letzte Formel gebracht. Der Raum gestattet nicht ein näheres Eingehen auf Einzelheiten. Als Beispiel für die innige Vereinigung von Impressionistischem und Expressionistischem sei hier nur hingewiesen auf Nummer III der Orchesterstücke Op. 16: ein- und dieselbe Harmonie, die nur in kleinsten Stimmrückungen ihren Spannungswert ändert, wird abwechselnd von verschiedenen sehr subtil zusammengestellten Instrumentengruppen nacheinander angeschlagen, so dass ein steter Wechsel der Farbe entsteht, und zwar in verschiedener zeitlicher Aufeinanderfolge. Scheinbar ein durchaus impressionistisches Spiel farbiger Reize. Aber ebenso auch ein Gegeneinanderwirken gespannter Kräfte, ein Gegenstück etwa zu den abstrakten Farbbildern Kandinsky's.

Und doch musste eine solche Kunst letzter intellektueller und nervöser Auflösung und Abstraktion eine starke Reaktion zur Folge haben. Eine neue kräftige Vitalität bricht sich Bahn. Strawinsky, auf dem volkstümlich-realistischen Boden Moussorgsky's und Rimsky-Korsakoff's erwachsen, knüpft nach einer kurzen und überaus brillanten impressionistischen Periode an die elementaren Tanzrhythmen seines Volkes an. Kräftige, satte, oft auch bizarre Farbigkeit, vereint mit einer primitiven Energie des Melos, sichern seiner Musik unmittelbar anpackende Lebendigkeit. Eine urwüchsige Lust an der Parodie drängt zum Aufnehmen der Elemente des Jazz. So entstehen merkwürdige kammermusikalische Zusammensetzungen von Solostreichern mit Trompete und Posaune unter Fortfall der weicheren Holzbläser und des Hornes und mit gänzlich solistisch behandeltem Schlagzeug, das den Rhythmus zu stählerner Wirkung bringt. Das Orchester erweckt den Eindruck einer mit äusserster Präzision laufenden Maschine. Kurz, eine Musik, die ganz gegenwärtig ist und auch sein will.

Aus ähnlicher urmusikantischer Lust entstehen die ersten Werke Hindemiths. Aber bald drängt bei ihm wie bei dieser neuen Generation die Entwicklung weiter. Die neugestärkten linearen Energien erfahren eine Klärung und Objektivierung. Sie werden zu grossgedachten architektonischen Kurven von einfacher und geschlossener Kontur zusammengefasst. Diese bestimmen sowohl die harmonischen Bildungen, die weder einseitig atonal noch tonal gebunden sind, wie auch den ganzen formalen Verlauf des Werkes in läuterndem und klärendem Sinne. Hier ergibt sich vielleicht zum ersten Male die Möglichkeit einer Zusammenfassung jener Kräfte, die, von Mahler ausgehend, in mannigfaltiger Weise die Loslösung von der Romantik erstrebten. Es handelt sich nicht mehr so sehr um Revolutionierung und Befreiung von alten Bindungen, als um Aufbau einer neuen positiv gerichteten und eigenlebendigen Gestalt. Demgemäss vollzieht sich auch eine Reinigung und Versachlichung des Orchesterklanges, der nicht mehr Selbstwert ist, sondern lediglich das musikalische Geschehen in direktester und schlichtester Weise darstellen soll. Es formt sich so ein neuer und objektiver Orchesterstil von bewusst *eigener* Haltung und mit *eigenem* Gesetz. Die Zukunft muss lehren, wie weit er sich lebenskräftig erweisen wird.

Hansjörg Dammert (Berlin)

DAS SPIELTECHNIKUM DES PIANISTEN

1.

Zweckmässigkeit ist Schönheit, lautet eine Formulierung neuzeitlicher Kunstbestrebungen. Zweckmässigkeit heisst: Anpassung an den Zweck; notwendige Gradlinigkeit ist in der Arbeit zu erstreben, eine schulmässige Ausübung der betreffenden Arbeit dieses Problems beste Lösung. Diese Tendenz ist für den Weltbürger von 1927 nichts Neues; parallele Erscheinungen dazu finden sich in allen Zweigen zeitgenössischer Berufe. Wer heute ohne Führerschein Auto fährt, wird in Strafe genommen; amateurhaften Bestrebungen ist dieses Zeichen der Zeit nicht hold. Um so bessere Fahrschulen gibt es; um so sorgfältiger wird der Lehrgang der Lernenden, der sich dem professionellen Zwang unterordnet, überwacht.

Dass es trotzdem noch Gebiete gibt, in denen individuelle Freiheit zu verderbenbringenden Exzessen ausarten kann, soll uns zu unserem eigentlichen Thema führen. In der reproduktiven Schauspielkunst kann man noch, unter Vorbehalt, einige Lizenzen durchgehen lassen; Zeitgebundenheit und Zeitgeist verlangen dort zuweilen einschneidende Aenderungen szenischer, dialektischer, interpretativer Art. Nicht zu entschuldigen sind aber Willkürlichkeiten in nachschöpfenden Künsten, die temporäre Bindung nicht kennen: also in den diesbezüglichen Spielarten der Musik.

In dieser Hinsicht gibt es hauptsächlich drei Laster: erstens Vernachlässigung der Dynamik unter getreuer Wiedergabe der Notenwerte; eine Untugend, die vornehmlich jugendlichen Musikschülern ohne geschliffenes Feingefühl durch wohlgemeinten, aber ganz verfehlten Unterricht eingeimpft wird. Zweitens Vernachlässigung der Notenwerte unter Hypertrophierung der Dynamik, was sich nur zu oft in den Konzerten „persönlicher“ Klavierlöwen ereignet. Drittens und schlimmstens Vernachlässigung der Dynamik und der Notenwerte zugunsten technischer Rekorde und hysterischen Ausdeutertums, welches Laster man vorderhand mit Entziehung der Konzession, Konzerte zu geben, bestrafen sollte. Damit hätte man aber nicht genug getan; es müssten auch ein für alle Mal Vorkehrungen getroffen werden, dass solche höchst blamablen Dinge überhaupt nicht mehr vorkommen.

Wie ist nun dieses Uebel mit der Wurzel auszurotten? Im Folgenden einige Vorschläge dazu, denen man wohl nach ihrer Gesamttendenz den zusammenfassenden Titel „Spieltechnikum des Pianisten“ geben könnte.

2.

Dass man nicht zu früh mit Instruktionen diesen Sinnes anfangen kann, ist klar. Aber auf alle Fälle sei es dem Lehrkörper der Akademie Gebot, prophylaktisch auf die Schüler der Klavierklassen einzuwirken. Daher erscheint uns die Einführung eines neuen, für angehende Virtuosen obligatorischen Prüfungsfachs empfehlenswert: vergleichende Exaktheitslehre.

Die Forderung der Exaktheit dürfte ohne weiteres einleuchten. Ebenso verständlich ist, das unmittelbar geeignete Uebungen zu diesem Fach nicht in der Musik allein zu finden sind. Darum gehe man in Tateinheit mit der oben zitierten Fachschule vor und suche Stoff zu zweckmässiger Schulung in scheinbar Heterogenem: wie in der Automobilfahrschule Auffassungsgabe, manuelle Geschicklichkeit, Kombinationsfähigkeit und Nervenstärke geprüft werden, übe man im musikalisch-interpretativen Unterricht Morphologie, allgemeine physikalische Dynamik, trainiere sportliche und geometrische Fähigkeiten im Schüler, um ein vor der doppelten Prüfung der Gestaltung und des Spiels (Spiel im rein physischen Sinn) bestehendes Nachbild eines Kunstwerks klar und ohne Doppeldeutigkeit zu erhalten.

Man lasse die Lernenden beispielshalber eine grosse Fabrik unter zweckmässiger Führung besuchen und die Funktionen der verschiedenen Maschinen aus rein anschauungsmässiger Diagnose erkennen; hat man die einzelnen Erklärungen erhalten, untersuche man jede auf ihre Richtigkeit, erhärte die Begriffe durch praktische Vorführungen; vertiefe, allgemein gesagt, den Sinn der Lernenden für die Dynamik des Dynamos. Von der Tourenzahl einer Maschine ist bei zweckbewusstem Vorgehen der Uebergang zu der detaillierten Formung einer Mozartsonate nicht schwer zu finden: hier Kolben, Treibriemen, verästeltes Räderwerk, dort der Schwer- und Angelpunkt der Themen, die Triebkraft der Tonika-Dominantmodulationen, die verschlungenen, aber stets gangbaren Pfade der Durchführung. (Wohlgemerkt noch eins: man bediene sich nicht der grossartigen Geformtheit der Maschine, um die akademische Jugend durch ihre Gewalt in einen schwunghaften Rausch zu versetzen; die hier skizzierten Anleitungen sind rein analytische, keineswegs aber romantisch-gefühlsfördernde Anregungsmittel.)

Man führe, wenigstens Sommers, für die in Betracht kommenden Klassen als obligatorische Fächer Leichtathletik wie Diskuswerfen, Kugelstossen, Schwimmen und Springen ein, um die rein körperlichen Empfindungsbegriffe wie Gleichgewicht, Kraftverteilung, symmetrische Funktionen der Muskeln und Sehnen greifbar zu machen.

Man stärke die Fähigkeit, Formen beim Hören zu analysieren und bis zu Ende durchzudenken durch Uebungen aus dem synoptischen Bereich, das hier besser *synakustisch* zu nennen wäre: Tabellen, Kurven und andere Messungsarten aus der graphischen Planimetrie wären angebrachte Proben, inwieweit man gleichzeitig mit dem Hören sich den formalen und dynamischen Gehalt eines Stückes, ja, selbst seine Intensitätskurve klarmachen und ihr folgen kann.

In hohem Grade aufschlussreich ist es natürlich auch, wenn man zum Vergleich diejenigen Künste und artistischen Kunstformen heranzieht, die dem Virtuosen eine bewusste und getreue Gestaltung eines Werkes erleichtern. Darüber verlohnt es sich, ausführlicher zu reden.

3.

Namentlich in zwei Gesichtspunkten sind diese Künste förderlich für das ästhetische Schicklichkeitsgefühl der angehenden Klaviermeister. Denn die exakten Wissenschaften der Equilibristik im Varieté und der Girlkult der Revue

stärken seine Hellhörigkeit für formale Wesentlichkeiten ebenso, wie die mechanischen Künste ihm beweisen, dass alles, was wir unter der Rubrik: Dynamik einreihen, von den Klavierspielern der letzten Jahrhunderte masslos übertrieben worden ist. Die klare Erkenntnis und demzufolge die Nutzanwendung dessen führt uns zu einem neuen, durchsichtigen Gestaltertum, vor dem kein Schlagwort, und sei es auch ein noch so prägnantes, Stich halten kann; denn es ist unwesentlich, ob der Pianist Schulze ein Musikwerk in neuer Sachlichkeit oder in alter Unsachlichkeit, umgedeutet oder vergeistigt zum Erklingen bringt; Hauptsache ist, dass die vom Interpreten für es gefundene Form authentisch ist oder nicht, nach Massgabe des Inhalts neu geformt wird oder nach der reproduktiven Zwangsvorstellung des Spielers. Doch „trop souvent les pianistes se servent des oeuvres au lieu de les servir“ (Jean Cocteau) — und der Interpret wird im Handumdrehen zum Hinterpreten.

Umsomehr kann das Studium der Welte-Mignon-Rollen nicht genug empfohlen werden. Sie sind gleichsam die Uebertragung der letztwilligen Verfügung der Komponisten in Bezug auf die Werke, die auf dem Papierstreifen eingeritzt sind. Teils unmittelbar von der Klavieristik inspiriert, teils mittelbar, sich nur des Klavierklangs bedienend zur Darstellung eines gewissen musikalisch-mechanischen Vorgangs (besonders ausgeprägt in den Werken von George Antheil und Ernst Toch) — sind alle Werke in ihrem rein musikalischen Sinn, alles nachschöpferischen Beiwerks entkleidet, klar und ohne Missverständnis zu erfassen. Namentlich wenn die Komponisten ihre Werke selber spielen, und zwar Komponisten, die gleichzeitig auch vorzügliche Pianisten sind (wie es beispielsweise Debussy und Skrijabin waren), und wenn Virtuosen, deren Zweckbewusstheit über allen Zweifel erhaben ist (wir führen Feruccio Busoni an) anderer Meister Musik spielen, wird das Resultat allgemeingültig und sollte auf das Eingehendste durchgenommen werden, bis das Fluidum der Objektivität dann auf die mitarbeitenden Zuhörer so einwirkt, dass sie sich nach und nach die zwingende Uebersichtlichkeit dieser Art Reproduktion aneignen, wenn sie dasselbe Werk eigenhändig klingen machen.

Auch über die rudimentären Arten der Musikwiedergabe sehe man nicht mit der üblichen professionalen Verachtung hinweg; Orchestrion, Leierkasten, billige Klavierautomaten besitzen, wenn man ihnen willig zuhört, Ansätze zu einer ganz unauffälligen, ganz fein gezeichneten, gleichsam gestrichelten Nuancierung des Vortrags, die ein ganz respektables Gegengewicht zu ihren sehr ohrenfälligen Fehlern bilden, auf alle Fälle aber erfreulicher sind als mancher Klaviervortrag sogenannter begabter Dilettanten," den man so beim Herumhorchen in den Salons hört. Selbst dieses Studium des ausgesprochen Seelenlosen — wenn man schon von der nachschöpfenden Imponderabilie, genannt Grammophon, völlig schweigt, ist für manchen Pianisten mit „eigenschöpferischen“ Fatamorganas, wenn auch als extreme Uebung (zugestanden) von Nutzen.

Vollends reiches Material findet man in den Schwesterkünsten der Musik; vornehmlich, wenn sie in Wiedergabe oder auch teilweise in Konzeption mechanich genannt werden könnnen. Man schaue sich den vorbildlichen Film

Fernand Légers „Images mobiles“ an, jenen äusserst wichtigen Versuch, aus tausend ungeeigneten Einzelheiten einen Gesamtbegriff: die Vorstellung der Bewegung zu erzeugen. Dass aber umgekehrt die liebevolle Ausarbeitung des Details den Eindruck einer zusammenhängenden Handlung verwischt und trotzdem erlesene Kunst, kleinzügige Episodenkunst nämlich bieten kann, beweisen Charlie Chaplins Drehbücher: während ein anderer amerikanischer Filmkomiker, Buster Keaton, in seinen mustergültigen, eine geeinigte Handlung bevorzugenden Werken Spitzenleistungen einer auf formale Psychologie gestellten Kinokunst vollbringt. Man suche die Faktur solcher filmischen Formtypen, ihre Dosierung von Handlung und Episode auf musikalischem Gebiet etwa in Werke von Chopin oder Debussy oder auch Liszt zu übertragen, indem man Handlung und Episode in klavieristischen Farben als Licht und Schatten auflöst. Analog diesen Vorgängen sind drängende und ritardierende Momente wie Wellenberge und Wellentäler in den Kompositionen anzubringen, die es vertragen.

Demgegenüber sind die Anregungen, die dem Klavierspieler vom Gymnastischen, von Akrobatik und Girlkult her kommen, lediglich Auffrischungen rhythmischer Art, rhythmische Gymnastik für das Feingefühl des Pianisten und leicht in dessen Sphäre zu verpflanzen. Es dürfte kaum eine bessere klangliche Uebung für sechzehn Klavierspieler geben, als ein und dasselbe Stück zweiunddreissighändig auf sechzehn Klavieren zu exerzieren, mit dem esprit de groupe und der vollendeten Anpassungsfähigkeit einer Truppe Girls; das heisst nicht als Wettlauf mit gleichzeitigem Start und gleichzeitigem Durchszielgehen, sondern als sechzehnfache Verstärkung einer Reproduktion, eines Willens, eines Stückes.

Sieht man sich zwanzigmal hintereinander im Varieté denselben Luftakt derselben Künstler an, so wird man zeitlich und bewegungsmässig kaum einen Unterschied des einen Males vom andern finden. Trotzdem leidet die Persönlichkeit des Artisten nicht darunter, (die sich vielmehr im lächelnden Aussehen und in der lächelnden Gestik offenbart). Ist es unbillig, dasselbe vom Pianisten, einem „seriösen“ Mann also, zu verlangen: dass er sich insofern gleichbleibt, als er vor der Aufführung eines Werkes eine unabänderliche Auffassung von seiner Gestaltung hat (denn es gibt immer nur eine einzige legitime Auffassung), dass er den Kern dieses Weltalls nicht durch Uebernuancierung benagt und dass er ebensoviel Beherrschung aufbringt, seine zeitweiligen Indispositionen und Sensibilitäten unter der gleichen Hingabe an die Sache zu verstecken, wie die Fratellini und Barbette, Rastelli und die Familie Sylvester Schäffer bei ihrer Arbeit?

4.

Soweit wäre fürs erste das Stoffgebiet des Unterrichtes zu fassen. Praktische Auswirkung würde das System bei den Prüfungen zeigen; so dass mit dem Bestehen der Exaktheits-Reifeprüfung die Konzession, Konzerte zu geben, stehen und fallen würde. Dass allerdings mit dem Diplom die Fähigkeit, im Dienste des Komponisten zu musizieren, nicht restlos bewiesen, das Studium und die Uebungen in diesem Sinne nicht abgetan sind, leuchtet ein. Aber auch der reife Virtuose, der sich

für dieses Zurück-zu-Methusalem interessiert, hat noch vorzügliche und angenehme Mittel, seinen musikalischen Altruismus zu schulen. Kann man den Jazz subjektivistisch ausdeuten? Gibt es unbeschränkte Freiheiten in wahrhaft guter Tanzmusik? Die Folgerung aus diesen rhetorischen Fragen lautet in eine andere gefasst: Wer wird als erster den genialen Foxtrot: „Kitten on the keys“ von Zez Confrey oder Irving Berlins herrlich rhythmische Musik im Rahmen unserer, ach, nur zu ernsten Konzerte spielen?

Und, schliesslich, sollte sich die zeitgenössische Musik nach den Richtungen entwickeln, die drei der wichtigsten Komponisten von heute durch ihre letzten Arbeiten anzeigen, Igor Strawinski, Arnold Schönberg und George Antheil, also (in Schlagworten) artistischer Klassizismus, konstruktivistische Zwölftonmusik oder scharf rhythmische Komplexmusik, — für welche der drei Möglichkeiten wäre eine so meistersingerlich geschulte Reproduktionsweise nicht passend, notwendig, das einzig mögliche? Und wenn auch eine romantische Reaktion eintreten sollte, was an sich gut möglich ist, so wäre sie doch auf alle Fälle frei, gesäubert von dem Sumpf von Persönlichkeitsduselei, die bloss ein Zeichen verfälschter und auswüchsiger Romantik ist, keineswegs aber ihr Charakteristikum überhaupt und vollends im zwanzigsten Jahrhundert eine platte Unmöglichkeit.

Man versuche es mit dem Spieltechnikum. Wir sind uns aller Einwände gegen diese Methode bewusst; wir akzeptieren, dass sie roh gegen die zarten Gemüter der Interpreten vorgeht, dass sie alle Gedankenfreiheit a priori zerstört, jede „freie Auslegung“, die bekanntlich den Werken alter, toter Komponisten erst die rechte Würze und Lebensfähigkeit auf dem Konzertpodium gibt, und so weiter ad infinitum. Nur ein einziger Vorwurf dieser Art trifft nicht zu: keine Individualität wird dadurch vernichtet, nur die Berechtigung auf eine Individualität wird auf eine harte, aber unentbehrliche Probe gestellt.

Hans Kuznitzky (Berlin).

NEUE ELEMENTE DER MUSIKERZEUGUNG

> „Ein Frühlingstag im Treptower Volkspark. In der Mitte ein Turm, höher als der der Sternwarte, der Sphärophonturm. Das Instrument, bedient von Musikingenieuren und Sphärophonmusikern, hebt an zu tönen. Klangfarbenkaskaden, die Frühlingsblütenpracht gleichsam in Tonpracht umtransformierend, sprühen über Tausende von Menschen. Alle die Gefühle, die das Wunder des Frühlings in der Menschenseele auslöst, Jauchzen und Jubeln, zärtliche Innigkeit und kindliche Hochlust, das Sphärophon klingt sie hinaus ins Weite, verschmilzt sie bis zur brausenden Extase der Frühlingsfreude!
> Eine Utopie! — Aber wie lange noch Utopie?! . . .“
> 1924. Jörg Mager.

In diesem Bekenntnis schwingt die Sehnsucht nach einem musikalisch neu zu bedingenden und mitteilbaren Gemeinschaftsgefühl. Es enthält in nuce das romantische Erleben und Bejahen des technischen, des Maschinenzeitalters. Die neue technisch zu erzeugende Musik bezieht sich gegenständlich auf eine technisch

festgelegte Umwelt und entnimmt dieser Umwelt ihr Lebensgefühl, den „Betriebsstoff“.

Wir stehen hier zeitgeschichtlich auf einer Grenzscheide des Entwicklungsverlaufs, indem jahrhundertelange Tastversuche nunmehr erst, im Zeichen technischer Realitäten sich beschreitbaren Pfaden nähern. — Nachpythagoreischer Experimentiertrieb der frühmittelalterlichen Byzantiner ersann die pneumatische Wasserorgel, die am Hofe Pipins und Karls des Grossen eine grosse Rolle spielte und die wohl den ersten Versuch darstellt, die Triebkraft für ein Kunstinstrument der Natur unmittelbar zu entnehmen; humanistischer Basteltrieb des Werkstattgelehrten konstruierte das von Praetorius[1]) im „Syntagma Musicum“ beschriebene Luyttonsche Lautenclavizymbel; Beethoven lebt in einer Phantasiewelt der Tonvorstellungen, aus der er dem zweifelnden Schuppanzigh das ingrimmig-stolze Bekenntnis zuschleudern kann: „Glaubt Er, ich denk' an Seine elende Fiedel, wenn der Geist zu mir spricht?“; E. T. A. Hoffmann vollends ist ganz und gar versponnen in die Netze einer realistisch-phantastischen Welt des Euphons und der Spielautomaten; Philipp Otto Runge und Novalis errichten wiederum auf pythagoreischem Grunde das romantisch-religionsmathematische Gebäude einer sphärenharmonischen Kreisschwingung des Alls. — Der denkerische Kern schichtet sich immer wieder um den gleichen Energiepunkt, aber der befruchtende Antrieb fehlt, muss fehlen, weil die technischen Voraussetzungen, die mit lebendiger Bewegung in die Speichen des Triebwerks eingreifen sollen, noch nicht erfüllt sind. Das Zeitalter der Radioelektrizität bietet diesen Antrieb!

Die Geschichte des Instrumentes ist die Geschichte seines Erfinders. Georg Adam (Jörg) Mager ist am 6. November 1880 in Eichstätt geboren. Seine nächsten Vorfahren waren Uhrmacher und mögen so den latenten Forsch- und Basteltrieb auf ihn übertragen haben, dem sich der Knabe frühzeitig hingibt. Mütterlicherseits stammt er aus einem Kantorengeschlecht, der Urgrossvater war Dorfmusikant. Wir vermögen so seinem Lebensweg den innewohnenden Sinn blutsmässig bedingten Entwicklungsverlaufs abzugewinnen. Er wird in seiner Vaterstadt Chorknabe und das Umschreiben von alten Meistern wie Orlando di Lasso in moderne Notation gewährt zum ersten Male künstlerische Perspektiven. Als Volksschullehrer und Organist ist ihm ein Wirkungskreis gesetzt, innerhalb dessen Grenzen nun sein Dasein abrollen soll: da greift im Jahre 1911 das Schicksal in dieses Schulmeisterdasein ein; der heisse Sommer dieses Jahres verursachte eine Verstimmung der Orgel, deren Register zum Teil ganz seltsame Tonmischungen hervorbrachten. Mit einem Schlag war der Stromkreis geschlossen, der nunmehr ein Menschenleben erst zu sinngemässem Sichauswirken in den ihm zugehörigen Lebensraum verwies. Die vielfachen, mit neuen Zinnpfeifen angestellten Versuche ergaben als praktisch verwertbaren Viertelton die Hälfte des temperierten Halbtons, wie das Oktavmass = 41⅔ m feststellte. Die Einschaltung dieser Vierteltöne in die vorhandenen Oktavenreihen, ihre Combinierung und Mischung mit den

[1]) Das Instrument wird mit besonderer Berücksichtigung seiner kleinen Intervalle im Rahmen einer demnächst im „Auftakt“ erscheinenden kleinen Skizze d. V. über „Vierteltöne in der griechischen und frühchristlichen Musik“ behandelt.

Ganz- und Halbtönen und die daraus entstehenden Tonverhältnisse führten zum Bau des Vierteltonharmoniums. Seine Zungenstimmen mit den zahlreichen Obertönen erwiesen sich als das für Tonexperimente zweckmässigste Material, auch hatte die Witterung wenig Einfluss auf die Reinheit der Stimmung. Das Obermannal steht einfach um einen Viertelton höher als das Hauptmannal. An diesem Punkte nun schneiden sich die Energiestrebungen. — Bis dahin war von Seiten Magers nichts geschehen, was nicht ein Georg Capellen, F. A. Geissler, Willy v. Moellendorf, Richard H. Stein, Wischnegradski, Alois Habà ebenfalls anstrebten. Jetzt aber bedachte er anderes. In seinem tonalchymistischen Laboratorium spürt er dem Wesen der Obertöne, den Gesetzen, nach denen sie die Klangfarben bestimmen und der Möglichkeit, sie abstrakt zu erzeugen, abzustimmen und zu mischen nach. In Busonis „Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst" fand er die Beschreibung des Dynamophons von Dr. Thaddeus Cahill,[1]) dessen Erfindung darin bestand, mittels eines Telephon-Diaphragmas diese Obertonreihen mit den Grundtönen zur Herstellung der Klangfarbe und auch des Tonvolumens der verschiedenen Musikinstrumente zu verschmelzen. Diese musikelektrische Riesenanlage war aber in Herstellung und Stromverbrauch so übermässig teuer, dass ihre Verbreitung selbst im Entstehungslande Amerika unterblieb. Mager sah nun in Anlehnung an die entstehende Rundfunkindustrie die Möglichkeit, dem Problem unter Ausnützung der elektrischen Tonmembrane beizukommen. Erst auf diesem Wege ist das Problem der Vierteltöne überhaupt diskutabel, denn wenigstens so notwendig wie ihre Berechnung ist ihre Darstellung[2]) in wirtschaftlicher Form.

Das Instrument ist „Sphärophon" genannt worden. Für die Wahl dieses Namens waren romantische Ideenassoziationen ebenso massgebend wie die Vorstellung des immateriellen, der Atmosphäre fast unmittelbar entnommenen Tones, der denn auch in „sphärischer" Reinheit erklingt. Prinzip der Tonerzeugung ist nicht, wie bei Dr. Cahill, magnetelektrische Induktion, sondern eine Kathodenröhre als Schwingungserreger.

Im Verlaufe der Arbeiten ergaben sich nun Abspaltungen von dem einheitlichen Typ, deren Entwicklung bis jetzt zu folgendem Ergebnis geführt hat:

	Bezeichnung	Spielweise	Zweck
1)	Sphärophon (Melodietyp)	Hebelkontakt	einstimmiges Spiel für Soli und Kammermusik
2)	Sphärophon (Akkordtyp)	Tastatur (Kontaktknöpfe)	mehrstimmiges Spiel[3])
3)	Kaleidosphon (Klangfarbentyp)	— —	Selbständige registermässige Darstellung der Obertonreihen für Klangfarbenmischungen

[1]) „New Music for an old World. Dr. Thaddeus Cahills Dynamophone, an extraordinary electrical Invention for producing scientifically perfect music by Ray Stannard Baker". Mc. Clure's Magazine, July 1906. Vol. XXVII, No. 3.

[2]) Notationsart und theoretische und praktische Notenbeispiele folgen aus technischen Gründen im nächsten Heft.

[3]) Es wird neuerdings auch angestrebt, diesen Typ für eine unseren Tasteninstrumenten entsprechende Klaviatur spielbar zu gestalten.

Eine praktisch endgültige Spielweise für das Kaleidosphon ist gegenwärtig noch nicht ausgearbeitet. Es sei daher hier nur auf die beiden Sphärophontypen näher eingegangen, wobei die Beschreibung technischer Einzelheiten der Tonerzeugung aus naheliegenden Gründen unterbleiben muss.

Der Melodietyp notiert auf einer kreissectorförmig geschnittenen Platte die Töne als Masseinteilung. Von der Hand des Spielers wird ein Hebel, dessen Ansatzpunkt im Mittelpunkt des Kreises liegt, auf den gewünschten Tonstrich geführt und mit dem Finger derselben Hand wird der den Stromkreis schliessende Kontaktknopf, der am Griff des Hebels angebracht ist, niedergedrückt. So lange das geschieht, erklingt der Ton. Um nun ein flüssiges Legatospiel zu erzielen, wird unmittelbar nach Einstellung des ersten Hebels ein zweiter, unterhalb der Platte angebrachter Hebel auf den gleichen Tonstrich geführt (wozu die andere Hand dient). Wird auch der Kontaktknopf dieses Hebels niedergedrückt, so kann der erste Hebel weitergeführt werden, ohne dass der Ton zu erklingen aufhört. (Kompositionen für Sphärophon allein oder für Sphärophon mit Begleitung des erwähnten Vierteltonharmoniums[1]).

Der Akkordtyp des Sphärophons ist nach dem gleichen Prinzip gehalten, nur, dass sich hier auf einer wagerecht liegenden Isolierplatte in möglichst übersichtlicher Anordnung die Kontaktknöpfe befinden, deren jeder ein besonderes Intervall bedient.

Das im Entstehen begriffene Kaleidosphon bildet die positive Ergänzung zu den Obertonversuchen des telegraphentechnischen Reichsamts.[2] Der massgebende Einfluss, den die Spannungsfrequenz des elektrischen Stromes auf Mass und Zahl der Obertonschwingungen ausübt, wird hier mit immer fortschreitenden Ergebnissen systematisiert, so dass mit diesem Instrument letzten Endes ein vollwertiger Ersatz für die Orgel und ihre Register sich bietet.

Es bedarf kaum der Erwähnung, dass sich auf den Magerschen Instrumenten auch kleinere als Vierteltonintervalle herstellen lassen und zwar in so reiner Abstimmung, dass sie auch von Personen mit nicht allzuempfindlichem Gehör deutlich unterschieden werden. Das Tonunterteilungsprinzip soll und kann ja nicht die musikalischen Formen aufheben, sondern will lediglich eine verfeinerte Abstufung der Kadenz herstellen, die als solche nach wie vor Traggerüst der ideellen Fortschreitung eines Musikstückes bleibt, mögen die Tonfunktionen noch so weit vom Ruhepunkt sich entfernen. Der Reichtum der nutzbaren Mischungs-

[1]) Aufführungen von Kompositionen von Jörg Mager, Georg Rimsky-Korssakoff, Jean Wischnegradski gelegentlich des vorjährigen Kammermusikfestes in Donaueschingen. — Unter dem Eindruck dieser Darbietung wurde für Versuchszwecke ein Stipendium des Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung gewährt; desgleichen steuert die Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft eine regelmässige Unterstützung bei.

[2]) K. W. Wagner, der Präsident des telegraphentechnischen Reichsamtes hielt kürzlich in der Akademie der Wissenschaften einen Vortrag, der mit diesen Versuchen bekannt machte. — Sein Prinzip, mittels elektrischer Siebe, „Drosselketten" genannt, gewisse, jenseits eines begrenzten Schwingungsraumes liegende Obertonreihen abzu-„drosseln", und so Quantität und Qualität des Tones zu beeinflussen, kann als vollkommen gelungen gelten, nur beschränken sich die Versuche leider auf den objektiven Nachweis der Störungen ohne auf ihre mögliche Beseitigung näher einzugehen.

verhältnisse ergibt aber für die Kompositionen, die mit Hilfe des Sphärophons hervorgebracht werden können, unendliche neue Möglichkeiten, Abwandlungen und Verbindungen. Hier liegt der Angelpunkt des phänomenologischen Sinnes der radioelektrischen Tonerzeugung. Hier erspüren wir den funktionellen Zusammenhang zwischen Zeitidee und Zeitrhythmus, der von der Technik seinen Impuls erhält. Hier endlich enthüllt sich das ideale Wollen eines deutschen Schulmeisters zu seinem makellosen Wunschbild; den Kulturkomplex, dem er und der ihm verhaftet ist, musikalisch, Musik ausstrahlend zu machen!

Die Lebenden

Adolf Weissmann, Berlin

DER NACHSCHAFFENDE MUSIKER UNSERER ZEIT

Regie der Musik: das ist nicht nur notwendige Ergänzung des Musikschaffens in jeder Zeit, sondern von entscheidender Bedeutung für die unsrige. Die Auswertung der Werte geschieht mit einer in früheren Perioden ungeahnten Schnelligkeit. So sehr, dass das Schaffen selbst in seinem Kern hiervon nicht unberührt bleibt. Denn nur zu natürlich geht die Rücksicht auf die nutzbringende Verwendung dessen, was man schreibt, in den Schaffensakt selbst ein.

Damit ist nicht etwa nur der Hinblick auf den praktischen Zweck gemeint, dem ein Werk dienen soll. Er ist nur zu selbstverständlich, oft schon durch den Anlass gegeben, der die Komposition hervorruft. Denn es bleibt nun einmal wahr, dass auch eine bestellte Sache zu wertvollen Ergebnissen führen kann. Was den Schaffensakt herabwerten kann, ist die Rücksicht auf einen darstellenden Künstler, der auf gewisse Instinkte des Publikums zielt. So hoch wir das Menschliche in der musikalischen Ausübung schätzen: seine Irrungen können hier wie wohl nirgends sonst dem Geschaffenen unheilvoll werden.

Die Erfüllung aber der künstlerischen Absicht durch den Ausübenden, der sich als Nachschaffender fühlt, sein Verhältnis zum Werk bedürfen der Belichtung.

Sollte sich daraus ergeben, dass das Schaffen von allzu anspruchsvollem Nachschaffen überflutet wird, so wird auch dies von Nutzen sein.

Uebrigens nichts natürlicher als dies. Denn in demselben Augenblick, wo die Teilung zwischen dem Schaffenden und dem Ausübenden in der Musik eintrat, musste sich notwendig ein Missverhältnis zwischen beiden einstellen. Es kann sich bis zum heimlichen Kriege steigern.

Wir wollen den Verzückungen musikalischer Ausübung, die das Werk über sich selbst erhöht, ebenso folgen wie ihren Ausartungen.

1.

Der S ä n g e r soll umso eher vorangestellt werden, als er ja so recht das Stiefkind unserer Zeit ist.

Er ist im Schlepptau der Instrumentalmusik. Einst seiner Kunst als Zierkunst mit aller Kraft seiner Stimmbänder ergeben, hat er sich mehr und mehr zur Ausdruckskunst in höherem Sinne entschliessen, endlich allen Zickzackwegen der Instrumentalmusik nachgehen müssen. Bis er in eine, ihm vielleicht nicht einmal selber bewusste, untergeordnete Stellung gedrängt wurde.

Es stimmt ursprünglich zu der Psyche des Sängers und der Sängerin, dass sie von dem sinnlichen Reiz ihrer Leistung selbst benommen, ihn möglichst ohne Abstrich auf ihr Publikum übertragen wollen. Nur zu natürlich, dass sie immer wieder und bis weit in das neunzehnte Jahrhundert hinein nur den kleinen Ausschnitt des Werkes sehen, der ihre Partie darstellt. Ausnahmen wie Palestrina

bieten sich von selbst dar. Es ist bekannt, dass zunächst Sänger und Musiker sich in Italien nicht widersprachen. Sie widersprechen einander erst, wenn die Oper überhand nimmt. Im Augenblick, wo alle Eitelkeiten sich auf der Bühne spreizen dürfen, wo Selbstberauschung und Rauschübertragung eine entscheidende Rolle spielen, muss das Gefühl für die Zusammenhänge der Musik aufhören. In demselben Masse, wie der Sänger seinen Körper beim Singen erfühlt und zur Geltung bringt, muss notwendig alles andere in den Hintergrund rücken.

Man darf darum sagen, dass keines Ausübenden Willkür durch die des Sängers oder der Sängerin zu übertreffen ist. Auf dem Wege durch das neunzehnte Jahrhundert, da der Sänger zum Ausdruckskünstler wird, weitet sich vielfach seine musikalische Anschauung; aber die Bindung der Stimme an den Körper, an das Erotische macht ihn von selbst zum Spielball seiner Begrenzung. In dem Sänger der Gegenwart ist das Bewusstsein, dass er der Musik zu dienen habe, durchgedrungen. Das Vertrauen auf den sinnlichen Reiz der Stimme ist im Durchschnitt zurückgegangen, das Gefühl der Verpflichtung für den geistigen Inhalt der Musik gestiegen.

Man begreift, welches Minus dem Plus gegenübersteht. Die Oper, die von der Naivität sinnlicher Anschauung lebt, muss sich notwendig auf Menschen stützen, in denen das Gefühl für die sinnliche Kraft des Gesanges noch stark ist. Die neue Oper dagegen, die sich aus intellektuellem Besserwissen der Konvention nicht fügen will, fordert von dem Sänger genaueste Ueberlegung dessen, was die Partie im Rahmen des Werkes bedeutet. Das Musikdrama, das zwischen alter und neuer Oper steht, hat überdies einen bürgerlichen Sängermittelstand gross gezüchtet.

Der Spielplan also stellt den Sänger vor vielfältige Aufgaben, auch nach der technischen Seite, auch nach der Richtung der Treffsicherheit. Gar keine Frage, dass an das Ohr des Singenden Ansprüche herantreten, denen nur Ausnahmeerscheinungen ganz gerecht werden können.

Ganz selbstverständlich muss die geistige und seelische Verfassung, die sich allmählich eingestellt hat, auch auf die Gestaltung der Partien zurückwirken, die einem anderen Gefühlskreise entstammen.

An die Diatonik der landläufigen Opernmelodie gewöhnt, dann der Chromatik angepasst, war die Technik des Sängers, von seinem Ohr gelenkt, schon manchen Schwankungen ausgesetzt. Im Augenblick aber, wo sie nach den Intervallen der Instrumentalmusik, ohne Rücksicht auf ihre Naturanlage, geführt wird, wird die Technik zum Problem. Seine Lösung gelingt nur ganz ausnahmsweise.

Ein Beispiel: Barbara Kemp. Man kann sie die deutsche Sängerin nennen, die in vielfach gekrümmter Entwicklungslinie den Weg von der alten zur neuen Oper durchmisst, immer noch unter der Voraussetzung, das wir einen Teil des Richard Strauss'schen Schaffens, das heut im wesentlichen zur neuen Musik nicht gehört, im Opernsinne als neu betrachten. Denn so stark auch „Salome“ und „Elektra“ der alten Oper verhaftet sind: sie verlangen in ihrer Grundtendenz etwas von der älteren Oper und auch vom Musikdrama so sehr Verschiedenes,

dass ihre Forderungen nur von einer Sängerin neuzeitlichen Geistes zu erfüllen sind.

Das ist nun Barbara Kemp. Im Wesen so typisch deutsch, dass ihr die Richtung auf das Wesentliche angeboren ist. Belcantosängerin zuerst und in der italienischen Oper gern tätig, lässt sie doch sehr bald auch in der Durchführung etwa der Aida-Partie den Trieb fühlbar werden, die Gestalt schöpferisch umzuformen. Das Triebhaft-Elementare mischt sich dem dämonischen Drang, ein Letztes aus ihren Partien zu gewinnen, sie über sich selbst hinauszuheben, sie so zu durchgluten und zu durchgeistigen, dass sie der Sphäre der alten Oper geradezu entrückt werden.

Freilich hat indes die Gestalt der Salome ihre Anschauung stark beeinflusst. Intervallensprünge, die dem Belcanto fremd waren, sind ihr geläufig geworden. Das Ohr hat sich diesen Zickzackwegen ebenso angepasst, wie der Musiksinn der Raschheit der Modulation, die sie veranlasst. Es ist aber auch eine natürliche besondere Fähigkeit zur Charakteristik in einer Weise gewachsen, die sich notwendig auch in jedem anderen Bereich der Oper geltend macht.

Dabei wird man immer versucht sein, die schauspielerische Freiheit, die eine solche Sängerin auszeichnet und sie jenseits aller Konvention stellt, als das Primäre zu betrachten. Aber das Primäre bleibt die Musik. Von erweiterter musikalischer Anschauung werden Ohr, Sinne, Geist so befruchtet, dass der Körper von selbst in Mitschwingung gerät. Freilich beginnt bei so komplizierter, so verzweigter künstlerischer Tätigkeit sehr bald der Kampf mit der Vokaltechnik. Denn die menschliche Stimme ist zunächst ganz auf Einfachheit eingestellt und auch technisch auf sie eingerichtet. Sie nunmehr auf die Höhe eines dem Komplizierteren angepassten Ohres zu bringen, ist ausserordentlich schwer. Immer wieder wird zunächst die Vokaltechnik der geistigen Gestaltung der Partie nachhinken. In Barbara Kemp aber, die sich, nach der Salome, indes auch das Musikdrama und hinterher die Elektra erobert hat, ist die Uebereinstimmung von Charakterisierungskunst und Technik in ungeahntem Grade erreicht; die Interjektion selbst noch befriedigender Gesangston geworden.

Hieraus ergibt sich, dass die Stimme einer Opernsängerin, und mag sie auch noch so modern sein, überhaupt nicht in den Dienst der reinen Musik, einer Musik von neuer Sachlichkeit zu zwingen ist. Wenn wir im „Pierrot Lunaire“ die geistvolle Musikerin Gutheil-Schoder die Forderungen einer die Sprechstimme in gewissen Intervallen haltenden Partie einigermassen erfüllen sehen, so ist das gewiss eine rühmenswerte Leistung. Sie wird aber nur ermöglicht durch eine Schwächung der sinnlichen Kräfte, die auch sonst spürbar wird.

Die Bindung der menschlichen Stimme an den Körper verhindert ihre Einordnung in ein lineares Gefüge. Und wenn wir in Alban Bergs „Wozzeck“ etwa einen Leo Schützendorf alsTräger der Hauptrolle den ungewöhnlichsten Forderungen an den Sänger entsprechen sehen, so beweist das nichts gegen die Vorherrschaft des Sinnlichen in dem singenden Menschen. So hoch er auch als darstellender Künstler steigt: er wird immer hinter dem zurückbleiben, was die Heutigen von ihm wollen. Er wird ihre Noten singen, er wird sich ihren Geist irgendwie zu eigen machen

aber auf die eigenste, auf die menschliche Natur der Stimme wird er nicht verzichten. Am wenigsten der Tenor, noch immer eine Verneinung der musikalischen Gegenwart. Ein lebender Anachronismus.

2.

Je näher das Instrument der Menschenstimme, je stärker sein sinnlicher Reiz, desto selbstgenügsamer bleibt es, desto schwieriger ist es für den Spieler, sich zeitgemäss zu wandeln.

Der Instrumentalvirtuose als Geiger wird sich von Hause aus weit schwerer entschliessen, dem Vorrecht seines Instruments vorwiegend melodischer Wirkung zu entsagen, als der Pianist, der sich von dem seinigen gehemmt und darauf angewiesen sieht, Intensität des Klanges durch Weite musikalischer Betätigung zu ersetzen.

In der Tat vertrauen ausübende Geiger, an ihrer Spitze Fritz Kreisler, so sehr auf die überredende Kraft ihres Instruments, dass sie sich fast ausschliesslich in den engen Grenzen einer herkömmlichen Spielordnung bewegen. Höchstens an der Art, wie sie ihre nervösere Persönlichkeit in ihrer Kunst spiegeln, ist ihre Zugehörigkeit zu unserer Zeit zu erkennen.

Doch hat die freilich zu Zeiten unterbrochene Linie, die im Schaffen von Bach bis in die Gegenwart führt, den Geiger vor die Wahl gestellt, entweder auf die wertvollste aller Musiken zu verzichten oder sich mit dem Verzicht auf sinnliche Klangentfaltung abzufinden. Denn Bach hat ja seine Musik auf das Instrument, nicht sein instrumentales Empfinden in seine Musik projiciert.

Im Bachspiel und in dem, was im heutigen Schaffen auf diese Quelle zurückweist, kennzeichnet sich allerdings die Heutigkeit eines Geigers. Ist schon mehrstimmiges Spiel mit dem Violinbogen unserer Tage ein technisches Problem, so führt die Soloviolinsonate, so recht eine Erscheinung der Gegenwart, mit ihrer Verdichtung eines musikalischen Inhalts das Instrument bis tief in die Abstraktion. Es wiederum klingend und überredend zu machen, wäre die Aufgabe des Geigers. Denn hat die Beschränkung auf das Melodische zwar nicht dieselbe Verengung des musikalischen Horizonts zur Folge wie beim Sänger, so ist sie doch folgenreich genug. Im Augenblick aber, wo der Spieler Musik unserer Zeit seinem Spielplan und somit dem Instrument einkörpern will, wird mit der musikalischen Wiedergabe auch die technische zum Problem; umsomehr als ja moderne Komponisten in der Behandlung der Geige oft bis zur Rücksichtslosigkeit gehen.

Schauen wir ringsum, so hat unter den berühmten Geigern eigentlich nur Bronislaw Huberman nicht nur den Mut, sich, wenn schon in den durch den Konzertbetrieb gebotenen Begrenzungen, für heutiges Schaffen einzusetzen, sondern auch die Fähigkeit, selbst technischen Problemen mit dem vollen Rüstzeug seiner Persönlichkeit beizukommen.

Persönlichkeit, das heisst in diesem Falle: Mischung von Instinkt und Geist, wie sie wohl kaum in einem lebenden Geiger, vielleicht in keinem Virtuosen der Gegenwart anzutreffen ist.

Denn es bleibt ja immer wieder die Aufgabe, Technik mit Geist und Phantasie zu betreiben, sie schöpferisch in das Wesen der Musik eingehen zu lassen. Es muss das Ueben aus den Fesseln des Automatismus, aus der Oede der Routine befreit werden. Wie schwer das ist, wird ein jeder begreifen.

Hubermans Technik hat den Vorzug einziger Vielseitigkeit, weil sie dem weiten Gesichtskreis eines eminent klugen, dabei leidenschaftlichen Menschen entspricht.

Nur kann man leider nicht sagen, dass das Schaffen der Lebenden einen solchen Künstler in hohem Masse unterstützt. Einer ist zu nennen, der aus dem Wesen der Geige und aus ihrem Klangcharakter heraus zeitgemäss schafft, Karol Szymanowski. Gewiss keine von den zwingendsten schöpferischen Begabungen; aber die Instrumentalmusik weiss diesem überaus feinhörigen Musiker von erstaunlicher Anpassungsfähigkeit und Vielseitigkeit Dank. Er hat der Geige impressionistische Wirkungen abgelauscht, die den Spieler nun auch zu neuer technischer Leistung anregen. Wie Huberman die „Mythen" etwa klingen macht, ist neue und geistvolle technische Eroberung. Es sind die Nerven eines verzweigten und doch synthetischen Menschen, die hier lenken. In grösserem Stile wird dies in Szymanowskis Violinkonzert fühlbar. Serge Prokofieffs Violinkonzert, ein anderes Muster ohr- und handgerechter Komposition hat in dem feinsinnigen Josef Szigeti den meisterlichen Ausdeuter gefunden.

Dass unter jüngeren Geigern so mancher den Ehrgeiz hat, der Geige in neuer Musik auch neue Wirkungen abzulauschen, kann nicht unerwähnt bleiben gegenüber der Schablonenhaftigkeit der Programme der Berühmten, unter denen Adolf Busch den romantischen Klassizismus mit Ueberzeugung vertritt.

Die Armut des Cellos an dem, was es aus seiner begrenzten Sphäre emporheben könnte, ist sprichwörtlich. Aber man wird gern an die Solocellosonate Zoltan Kodalys und an den denken, der sie zum ersten Mal in Salzburg mit wirksamster Genauigkeit vorführte, an den Cellisten Paul Hermann. Ich kenne kein anderes Cellostück, an dem sich modernes Virtuosentum so dankbar und dabei geschmackvoll betätigen könnte. Doch zählt gerade das Cello heute besonders starke Könner und Persönlichkeiten: ausser dem alle überragenden Pablo Casals, Gregor Piatigorsky, Enrico Mainardi, Emanuel Feuerman, Maurice Eisenberg und andere.

Es trifft sich glücklich für die Bratsche, das ein Paul Hindemith sie spielt. Der Zusammenfall von Schaffendem und Spieler wird zum seltenen Ereignis. Aus ihm strömt Bereicherung nicht nur für das Instrument sondern auch für die schöpferische Eingebung.

Es ist schon gesagt, dass das Klavier den Spieler unserer Zeit in höherem Grade zu schöpferischer Leistung für die Musik anspornt, wie sie es ja auch früher tat. Nur hat der Klavierspieler heute eine gewisse Resignation zu überwinden. Das Klaviertitanentum, so recht eine Frucht der Romantik, hat aufgehört, viel zu bedeuten. Das rein Technische hat sich in den mechanischen Apparaten so kristallisiert, dass der Wettbewerb des Klavierspielers mit ihnen nutzlos scheint. Wer sich nicht entschliesst, das Klavier als Schlaginstrument zu behandeln, wird nur in seltensten Fällen mit seiner Persönlichkeit durchdringen.

Das letzte Beispiel schöpferischen Virtuosentums, Ferruccio Busoni, hatte bereits so starken Zweifel in den Wert pianistischer Kunst, dass wir, nunmehr zurückschauend, eigentlich nur Busonis Bachspiel als wegweisend in der Erinnerung bewahren. Diese neue Belichtung Bachs aus einem Geiste, der das Architektonische wie das Farbige in gleicher Weise befruchtete, ist für ein ganzes Geschlecht bedeutungsvoll geworden.

Das jüngere zeigt uns die Profile Walter Giesekings und Eduard Erdmanns. An ihnen beiden, die himmelweit voneinander verschieden sind, lässt sich ermessen, wie schwer heutiges Klavierspiel auf einen Generalnenner zu bringen ist. Wie Gieseking alle moderne, zumal französische Musik seiner Associationskraft, seiner musikalischen Vorstellungsfähigkeit und seinen schier unersättlichen Fingern einkörpert, ist äusserlich viel wirksamer als die von innen gespeiste Dämonie, mit der ein Eduard Erdmann Musik aus tiefsten Gründen herausholt.

Strawinskys grundsätzliche Neigung, das Klavier als Schlaginstrument zu behandeln, wird durch sein eigenes Werk durchbrochen. Der Klavierspieler Strawinsky, als Anwalt etwa seines Klavierkonzerts, mag ja den Rhythmus mehr als üblich heraushämmern; seine Sonate und seine Serenade, die beide das Unemotionelle, das Nähmaschinenhafte zu ihrer Grundrichtung machen wollen, veranlassen den Spieler lediglich zur Trockenheit der Tongebung.

Ein Artur Rubinstein, der alle neue Musik durch seine Sinne gehen lässt, ist gleichfalls eine Widerlegung seines Freundes Strawinsky.

Dass das Klavier sich der Linearität willig darbietet, liegt auf der Hand; dass es sich immer wieder nach der Romantik zurücksehnt, ist aber nicht minder wahr. Darum mögen auch die Klavierspieler der Gegenwart mehr als andere Konzertierende neue Musik in ihren Spielplan aufnehmen; die Möglichkeit grosser Wirkung, auf die sie in der Zeit des Radios und des Grammophons besonders angewiesen sind, ergibt sich ihnen aus der Darbietung klassisch-romantischer Klaviermusik. Was Ravel, Debussy, Busoni, Prokofieff für das Klavier ersonnen haben, spricht zu einem wachsenden Kreise von Kennern. Aber von ihnen können ja Klavierabende bekanntlich nicht leben.

3.

Alle Musik unserer Zeit fasst sich im Dirigenten zusammen. Vielmehr, sollte sich in ihm zusammenfassen.

Denn es ist Binsenwahrheit, dass die dirigierende Primadonna immer wieder und in erster Linie an sich denkt, sich häufig auf Kosten der Musik aufspielt, dem Publikumsgeschmack möglichst weit entgegen kommt, um nur ja der breiten Wirkung sicher zu sein.

Die schablonenhafte Art der Programmgestaltung einerseits, dann der Stil der Wiedergabe der Musik bedeuten im grossen und ganzen eine Verurteilung seines Wirkens.

Es ist freilich zu sagen, dass die Institutionen, an die der Dirigent gebunden

ist, ihn nicht selten zu ihrem Sklaven und Kompromisslösungen zur äusserlichen Pflicht machen.

Aber der Geist dieser Zeit und die in ihm wirkenden Energien sind zu mächtig, als dass sich nicht eine Beeinflussung namentlich der jüngeren Dirigenten fühlbar machte. Die Aufwärtsbewegung, die Besserung des Typus ist ohne weiteres erkennbar. Mögen auch einige berühmte Dirigenten ein Allerweltsprogramm mit Routine herunterleiern, wobei ein urteilsloses, von der Geste geblendetes Publikum mithilft: die Routine wird von Zeit zu Zeit durchbrochen, der Aufführungsstil beginnt sich, jenseits der Nuance, die allerdings noch immer eine entscheidende Rolle spielt, merkbar zu erneuern.

Welches ist nun der Aufführungsstil dieser Zeit? Es wäre in der Tat sehr schwierig, ihn einheitlich und endgiltig zu formulieren. Die Subjektivität des Orchesterleiters ist ja nicht auszuschalten; sein Drang nach Objektivität hat sich immer wieder mit seinem Ehrgeiz auseinanderzusetzen.

Drang nach Objektivität: der Darstellungsstil, wie er sich aus der romantischen Musik zu ergeben scheint, wird noch immer gepflegt. Aber das Expressivo, mit dem er eng verknüpft ist, will sich verflüchtigen. Nur stösst oft dieser Wille zur Nichts-als-Musik gegen den Charakter des Werkes selbst, auch wenn es schon an der Jahrhundertwende steht.

Ganz gewiss ist Mahlers Werk und Beispiel für das jüngere Dirigentengeschlecht entscheidend. Aber, Hand aufs Herz, ist hier nicht der Darstellungsstil, mit ihm auch das Expressivo durch das Werk selbst gegeben? Die Herbheit und die Genauigkeit Mahlers, dieses gewissenhaftesten aller Zeichendeuter, war nicht zu überbieten. Immerhin gärt in seiner Sinfonie ein heimliches oder offenes Programm, das von dem Dirigenten als Darsteller sehr viel verlangt und ihm auch seine Geste befiehlt. Geht nun ein Dirigent von Mahler etwa zu Schönberg oder gar Strawinsky über, dann hat er sich vollständig umzuschalten. Strawinsky namentlich will von dem ausführenden Kapellmeister eine Scharfkantigkeit, die jeden expressiven Eigenwillen ausschliesst. Eine Forderung, die selbst Ernest Ansermet, sein überzeugter Bannerträger, mindestens in Aeusserlichkeiten nicht bis ins Letzte erfüllt.

Von der Mahler-Sinfonie bis zum Kammerorchester mit seiner meist durchgeführten Linearität ist ein gewaltiger Schritt, den kein Dirigent ohne Hemmungen zurücklegt.

Ein Furtwängler, dessen architektonischer Wille kaum zu überbieten ist, ist durch sein Musikgefühl so sehr an das Expressivo gebunden, dass er es notwendig auch auf eine anders gerichtete Musik überträgt. Ein Klemperer, in dem der Wille zur Herbheit und Genauigkeit mächtig ist, wird das Expressivo gern auch für die Musik ausschalten, die es gebieterisch zu verlangen scheint. Immerhin weiss seine geistige Kraft, sein dämonischer Wille in vielen Fällen auch das Ungewohnte, nämlich das Unsentimentale, beim Publikum durchzusetzen.

Man wird gern an Erich Kleiber denken, weil er in der Tat sich für neue Musik einsetzt. Auch er freilich, ein dem Süden entstammendes Musikantentemperament von nervösem Feingefühl, kann die Einheitlichkeit musikalischer Ausübung nicht erreichen, weil die Vielseitigkeit der Programme ihn zu fortwäh-

rendem Wechsel des Aufführungsstils veranlasst. Er berauscht sich an dem schwelgerischen Klang der Streicher. Er wird es nie bis zu äusserster Härte bringen. In Alban Bergs „Wozzeck“, der ja nun doch eine letzte Ausstrahlung tristanseliger Opernkunst ist, kann Kleiber bei aller Treue gegen die Musik in hohem Grade subjektiv bleiben. Strawinsky wendet sich zwar an sein Sensorium, erklingt aber schliesslich doch anders, als er vom Komponisten gemeint ist. (Wobei immer zweifelhaft bleibt, ob das Ideal des Mannes selbst jemals erreichbar ist.)

Wie verführerisch wäre es, von Toscanini zu sprechen, der ja ein Muster an Genauigkeit ist! Leider aber fällt der grosse Dirigent für die neue Musik so gut wie ganz aus.

Es bleibt als Einzelerscheinung von ausschlaggebendem Wert für die Musik dieser Zeit Hermann Scherchen. Hier ist die Verführung zum älteren Darstellungsstil um so weniger wirksam, als ja Scherchen von Hause aus nicht so sehr als Musikant, sondern mit dem Geist und mit dem Willen musiziert. Seine für die neue Musik aufbauende Tätigkeit stellt sich heute bereits als ein Lebenswerk dar. Der Taktstock als Instrument des Dirigenten hat hier seine Rolle ausgespielt. Während der ganze Körper in den Kreis der Musik einbezogen wird, soll lineare Bewegung bis ins Aeusserste deutlich gemacht werden. Und auch wo die Bewegung der Musik nicht durchweg linear ist, wird eine Verdeutlichung der Absichten des Komponisten erzielt wie bei keinem Dirigenten sonst. Nur zu natürlich, dass Scherchen zu einem einflussreichen Förderer der Musik Strawinskys geworden ist.

Es ist klar, dass die Entwicklung des neuzeitlichen Dirigententums auf Schwächung des sinnlichen Moments zielt, das durch das Menschliche, Allzumenschliche des Mannes am Pult gestellt wird.

Die Musik der Zeit hat zwar vielfach ein neues Geschlecht von Ausübenden emporgezüchtet, aber es wird lange dauern, bis die Entwicklung sich vollendet. Sie würde eine Verknüpfung zwischen dem puritanischen Kammerorchester und dem grossen, mehr dionysischen voraussetzen.

Diese würde einen neuen Dirigententyp schaffen.

Umschau

WANDEL DER BEDEUTUNGEN[1]

1.

Hat man es sich einmal ernstlich zur Aufgabe gemacht zu verfolgen, wie irgend eine öffentliche Angelegenheit der Kunst in Publikationsorganen verschiedener „Richtung“ behandelt und beurteilt wird, so begegnet man kaum je einer Gegenüberstellung klarer, bewusster Fronten, sondern einer bedrückenden Kette ständig sich wiederholender, ungewusster Missverständnisse. Handelt es sich nun um „Cardillac“ oder um die gesetzliche Regelung von Unterrichtsfragen, um die Bedeutung der Musikwissenschaft für die musikalische Bildung oder um eine moderne Inszenierung des Don Giovanni, es ist stets dasselbe Bild: Realitäten werden nicht gesehen; eine starre Identität aller Wertfunktionen wird naiv vorausgesetzt; sachliche Besinnung erstickt in der voreiligen Phraseologie der Standpunkte.

Immer wieder bemerkt man, dass eine bestimmte Einstellung des Lesers vorausgesetzt, klug genutzt und unterstützt wird. Das Schrifttum dient gemeinhin einem Publikum, welches alles, was mitzuteilen ist, „irgendwie“ schon weiss. Die Sprache hat es gar nicht mehr nötig, zu ihrem strengen Mitteilungswert emporzudringen, um zur formulierten Kritik im Verstehen des jeweiligen Objekts zu gelangen, sondern sie verglimmt allzu rasch in der voreilig gesicherten Bezugnahme auf eine zufällige Gemeinschaft, deren Sprachkreis und Verständnisbezirk man so sicher zu sein glaubt, wie man der phraseologischen Einheit einer politischen Partei gewiss sein kann. Dies ist charakteristisch für den allgemeinen Durchschnitt unserer geistigen Oeffentlichkeit. Die sich an die Oeffentlichkeit wendende Aussage dient einem irrealen Publikum, einer unwirklichen Allgemeinheit, einer zufälligen, passiven und meist ungekannten Gemeinschaft. Indem naiv und voreilig ein kleiner Kreis von Gleichorientierten als verstehendes Publikum von dem Schreibenden vorausgesetzt wird, erniedrigt sich die Sprache auf Kosten der Eindeutigkeit zu einem Mittel der Eilverständigung im Rahmen eines minutiösen Bereiches jeweiliger Selbstverständlichkeiten. Der Realwert der angestrebten Verständigung wird zu einer unbestimmbaren Grösse.

Es ist folglich wohl sinnvoll, wenn versucht wird, immer wieder an einzelnen Punkten unserer ästhetischen Terminologie einzusetzen, um auf den meist unbemerkten Gewichts- und Bedeutungswandel künstlerischer Wertbegriffe hinzuweisen.

Von praktischer aktueller Bedeutsamkeit wird ein solcher Versuch für die Auflockerung des Bewusstseins in seiner Beziehung zur Gegenwart sein. Wie unendlich viele geistige Taten empfinden wir heute gerade bei strengster Prüfung als „unnötig“, obwohl der sachliche und könnerische Wert offen daliegt; wie selten aber ist es möglich, das gefühlsmässige Urteil über die „Unnötigkeit“ zu rechtfertigen oder die greifbaren Anhaltspunkte genauer zu definieren. Von wissenschaftlicher Bedeutsamkeit kann eine Besinnung dieser Art durch ihren Materialwert sein. Denn Sinn und Notwendigkeit, Bedeutung und Gesetzmässigkeit der oft rätselhaften Umwertungen im Geschichtsverlauf sind für uns heute, die wir unseren Bildungswillen ganz auf die Kenntnis der jeweiligen Stilwerte aufbauen, die realiter lebendigsten Probleme.

---

[1]) Mit dieser Studie eröffnen wir eine Reihe fortlaufender zeitkritischer Beiträge des Verfassers. Die Schriftleitung.

2.

Ein augenblicklich naheliegendes Beispiel: man führte in diesem wie im letzten Jahre in der Karnevalszeit gewisse Werke Strawinskys (die „Suiten“ und Petruschka) und ähnlich gehaltene Musik auf, nutzte also die Zeit, um dem Publikum etwas Neues näherzubringen: die komische Musik.

Im breiteren Publikum erlebte man trotzdem Widerstand; man sträubte sich dagegen, der Musik eine Möglichkeit zuzuerkennen, die man der Literatur und der bildenden Kunst ohne weiteres zugesteht. Dieser Zweig der Musik ist in seinen aussermusikalischen Grundlagen zu neu; hat man sich doch noch kaum damit einverstanden erklärt, dass in der Kammer- und Orchestermusik ausser dem Scherzo das ganze Werk einen heiteren Charakter haben kann, dass überhaupt unsere neue Musik einen Weg zu gelösteren Ausdruckswelten vor sich sieht.

Dass Bach sich und seine Zeit anlässlich einer „neuen Obrigkeit“ selbst parodierte, nimmt man hin; bei Mozarts „Dorfmusikantensextett“ wagt man es gerade zu lachen. Heute aber, wo das Komische in der Musik mehr als einmalige Gelegenheitskunst geworden ist, entdeckt man das Fehlen einer Kategorie, einer Sicherung. Es ist immer dieselbe Frage, die sich einstellt: „Soll man das ernst nehmen?“ Auch als man Gruenbergs „Daniel-Jazz“ aufführte, mündete die Unsicherheit des Publikums zuletzt in diese Frage.

Wer Spürsinn für die Umschichtungen hat, die im heutigen Menschen vorgehen, muss sofort erkennen, wo die Hemmung liegt: man „nimmt“ die Musik, anstatt sie zu „haben“. Das „Nehmen“ von Kunst und die Frage nach dem Wie dieses Nehmens, beides charakterisiert unsere Bildungslage. Wir stellen die Werke vor uns hin, anstatt mit ihnen umzugehen, und sie zu gebrauchen. Dieses ästhetische Vor-sich-Hinstellen der Werke mag allgemein als das Selbstverständliche erscheinen und ergibt sich auch als Selbstverständlichkeit aus der romantischen Tradition, aus der Tendenz zur Absolutierung des Einzelwerks und des Einzelnen überhaupt; es ergibt sich notwendig aus der Struktur der Werke, die wir im Konzertsaal zu hören gewohnt sind. Die Existenz einer komischen Musik nun verbürgt etwas Neues, Gegensätzliches, verbürgt die Wirklichkeit eines Wandels in unserer Einstellung zur Musik, beweist die Möglichkeit einer Aenderung der Formen des Kontakts mit der Musik. Denn hier ist es nicht mehr möglich „zu nehmen“; es gehört zum Wesen des Komischen, dass es unvermittelt zum Hörer überspringt und ohne „genommen“ zu sein, wirkt.

So ist die komische Musik der Exponent eines Allgemeineren: einer neuen Lebensbezogenheit und Wirkungsgewissheit in der jungen Musik; einer Musik, mit der man etwas zu tun hat, mit der man Umgang haben kann wie vielleicht ein Ostasiate mit einer Kugel aus edlem Material, die er stets in seiner Hand bewegt, und die erst in diesem unvermittelten Spürbar-Sein Existenz gewinnt.

Es fehlt dieser neuen Kunst jedoch noch völlig der Ort, der kulturelle Schauplatz. Die Tradition im Konzertsaal wehrt sich. Noch will das Publikum den Andachtsraum, obwohl nicht zu leugnen ist, dass die gut gelungenen Aufführungen heiterer moderner Musik vielleicht die einzigen Momente waren, in welchen die peinliche Unaufrichtigkeit der Musikbildungsbeflissenheit in unserem Konzertleben für kurze Spannungen zu wirklicher Realität des Erlebens aufgelöst und aufgerüttelt war.

Die neue, meist heitere konzertante Musik bestimmt den weiteren grösseren Bezirk, als dessen Exponent wir die komische Musik sehen müssen. Ort und Tradition zur heiteren Musik gab es in der romantischen Zeit jedoch nur in der Operette (und noch im Cabaret). Hier auch wurden schon immer in musikalischer Form jene „Kugeln“

lebendig, die man unbewusst bei sich trug, um mit ihnen zu spielen und umzugehen. Diese Schlagermelodien und ihr Rahmen aber sind und waren Kunst für einen „werktägigen" Menschen. Nun ist jedoch zu bedenken, dass heute der Gebildete (besser: der Anspruchsvolle) fast durchweg ebenfalls zum „werktägigen" Menschen geworden ist. Es ergibt sich also eine klare Forderung an die neue Musik; die Forderung nach einem spezifischen Stil, einem neuen Ort, nach neuer Tradition und einer anderen Form des „Konzertes", in welchem der Anspruchsvolle das findet, was bisher nur eine begrenzte Schicht von der „heiteren" Musik zu fordern gewohnt war. Und es gibt neue Musik, die schon dieser Forderung genügt; eine langsam neu beginnende Tradition hat nun die Sicherungen zu schaffen und auszuklären.

Wie am Ausklang der Romantik alle Momente der Musik in einer Scheinsynthese aneinandergebunden waren, im Wesen aber auseinanderklafften, so waren auch Ernst und Heiterkeit in einer symphonischen oder sonatischen Folge nur scheinhaft zur Einheit gebunden, so dass zuletzt die Entwicklung um die Jahrhundertwende sich zur Uebergewichtigkeit des Ernstes entscheiden konnte. Die neue Musik erlöst die Heiterkeit nun wieder aus der Vergessenheit und macht sie selbständig. Ernst und Heiterkeit verbinden sich wieder wesenhaft, wie bei Mozart oder in einer weltlichen Suite Bachs. Man wird die Heiterkeit geniessen können mit einem stilleren Ernst im Hintergrunde, der geheimer ist als das Hörbare und sich deshalb nicht mehr im „Seelenpathos" feilbieten kann.

Erich Doflein (Freiburg i. Br.)

MÜNCHEN

Ist München eine Musikstadt, oder ist es, wie die meisten deutschen Städte, bloss mehr eine Stadt, in der Musik gemacht wird? Die Grenzen fliessen wohl, das kulturelle und damit auch das musikalische Leben einer Stadt kann nichts weniger als in Ordnung und im Gleichgewicht sein in Zeiten, da sich alle gesellschaftlichen Schichtungen in Bewegung befinden, da der alte Kreis der Musikliebhaber zerstört ist und neue Gemeinschaften sich noch nicht zu einer inneren Bindung zusammengeschlossen haben. Man müsste tief ins Soziologische hineingraben, um auf die eigentlichen Wurzeln der Möglichkeiten des Münchener Musiklebens zu kommen; der Münchner, der Oberbayer ist — ich will nicht sagen, in einem geringeren Grade, aber in einer andern Art musikalisch als der Sachse und Thüringer, oder der Wiener; seine Begabung kulminiert im Bildnerischen, er ist für Witz und Lustigkeit, aber er findet im Musikalischen den ernsten und tiefen Ausdruck überhaupt nicht, er gerät bei solchem Versuch sofort in die dicke Sentimentalität, ins „G'muät" — Richard Strauss ist darin, man hat das schon öfters ausgesprochen, ein echter Oberbayer. Ja, wo sind sie, um von Grössen wie Bach oder Wagner, wie Mozart, Haydn und Schubert zu schweigen, wo sind auch nur die Münchner Lanner und Strauss? München war seit Lassos Zeiten immer ein herrlicher Boden für den fremden Musiker, um frei und ungehindert zu schaffen, man liess ihn gewähren, man schaute und hörte ihm wohlwollend zu. Wirklich hervorgebracht hat der Münchner Boden aber nur ein paar kleine Kirchenmusiker, und auf diesem Gebiet gibt es in München auch noch so eine Art Tradition, heute sogar einen künstlerischen Ehrgeiz der einzelnen Kirchenchorleiter, die nicht bloss Altes ausgraben, klassische, barocke, galante Kirchenmusik, sondern auch neue dirigieren, wie etwa die Messe von Walter Harburger; und

dieser Wetteifer hat auch die Organisten und Chorleiter der wenigen protestantischen Kirchen Münchens angefeuert, mit Vesperveranstaltungen sich Kunstgemeinden zu schaffen und zu sichern. All das wirkt doch weiter, und wenn man auch dem eigentlichen „Volk“, das sich wie überall sonst in hundert musikalischen Vereinen betätigt, und aus den oben angedeuteten Gründen ein musikalisch sehr schwieriges Material abgibt, nicht viel anmerkt, so ist München doch eine Stadt der „alten Musik“; das ist sein schönster Ruhm; es ist der Ort der einstigen „Deutschen Vereinigung für alte Musik“, des von Alfred Stern gegründeten, heute von L. Landshoff geleiteten Bach-Vereins, die Stadt des Cembalos, der Gambe, der Plockflöte, für altklassische Instrumentalmusik ist immer Interesse vorhanden, wenn man es auch noch zu keiner Madrigalvereinigung von Rang gebracht hat. Von den grossen bürgerlichen Chorvereinigungen war die eine, die Konzertgesellschaft für Chorgesang, so lange sie unter der Leitung des grossen Chorerziehers Schwickerath stand, besonders auf dem Gebiet der A cappella-Musik hochbedeutend; heute macht sie unruhige Experimente, kämpft mit finanziellen Schwierigkeiten und hat jenen Vorrang an den grössten und besten Kirchenchor, den Domchor abgetreten, den Ludwig Berberich leitet; der Lehrergesangverein „liegt und besitzt“.

Dies Liegen und Besitzen ist überhaupt die Signatur des musikalischen Münchens der letzten Jahre. Es liegt an politischen Gründen, München war ja seit 1918 der politische Clown Deutschlands, es machte die weitesten und in jedem Sinn blutigsten Sprünge nach links und rechts, an publizistischen Gegebenheiten, an persönlichen „Gesinnungen“ der Leitenden, dass man den Ausgleich zwischen Alt und Neu nicht fand, dass die Fäden notwendiger Entwickelungen zerrissen oder überhaupt nicht geknüpft wurden. Die beiden wichtigsten orchestralen Cyklen Münchens halten ihr Publikum ängstlich fern von jeder neuzeitlichen Erregung, die Musikalische Akademie ist unter Hans Knappertsbusch künstlerisch fast bedeutungslos geworden und zählt nur mehr gesellschaftlich; dem Konzertverein und seinen vornehmsten Konzerten unter Hausegger verbieten andre Gründe, zu „experimentieren“, d. h. ein lebendiges Verhältnis zu einem wirklich interessierten Publikum zu schaffen. Die Korrektur, die durch die Konkurrenz der freien Konzerte in früheren Jahren geschaffen wurde, fehlt heute fast ganz; sie kann naturgemäss auch von den zahlreichen Volks-Sinfoniekonzerten, trotz ihres Programmreichtums, nicht geschaffen werden. Da auch die „arrivierten“ heimischen Kammermusik-Vereinigungen durchaus konservativ gesinnt sind, blieb München in den entscheidenden Zeiten von der verpönten Neuen Kunst so ziemlich verschont und unverseucht erst in neuester Zeit regt sich die Jugend, sie sucht im privateren und engeren Kreise diese Dinge wenigstens zur Diskussion zu stellen, aus Konventikeln werden kleine Gemeinden und die alte Liberalität Münchens, die freundlichere Gelassenheit, mit der auch unter den Schaffenden Alt und Jung sich ansieht, beginnt langsam wiederzukehren. Die Ueberschau über diese Schaffenden gehört nicht in diesen Situationsbericht, sie soll vielleicht ein andermal nachgeholt werden.

Die Oper steht nicht mehr so ganz im Mittelpunkt des Interesses der Münchener wie einst, auch sie hat verloren. Das Publikum der Besucherorganisationen gereicht ihr zunächst nicht zum Heile, es hat das Verhältnis zum Kunstwerk und zum Institut erst zu finden, der Abstand zwischen dem Opernwerktag des Spieljahrs und den krampfhaft festgehaltenen Festspielen des Sommers ist noch grösser geworden. Es soll gar nicht untersucht werden, ob es in München in der Oper nach Mottl und Bruno Walter unter Hans Knappertsbusch, der jetzt an die fünf Jahre amtiert, „besser“ oder „schlechter“ geworden ist: — in jedem grossen Institut gibt es eine Stilüberlieferung, an deren Grundlagen nichts zu ändern ist, in jedem gibt es schlechte und gute Tage, katastrophale und

gute Aufführungen. Nur eines ist sicher, dass die Oper an Sicherheit des Planes, an Ehrgeiz und Universalität eingebüsst hat. Man überlässt etwa Dresden kampflos das Primat der grossen Uraufführungen, ohne sich zu sagen, dass bei Wagnissen oft einzig im Wagnis die Ehre liegt: späte Aufführungen wie die von Strawinsky's „Nachtigall" oder Ravel's „Spanischer Stunde" sind ruhmlos, schon weil sie zu spät kommen, sie sind nichts als Verbeugungen vor einer „gefürchteten" Presse. Bei der Arbeitsteilung der deutschen Opernbühnen sucht man den mustergiltigen Mozart, den massgebenden Wagner für sich zu vindizieren, vor allem mit Rücksicht auf die Festspiele, aber trotz vieler Mühe und manchen Errungenschaften und glücklichen Lösungen gibt es doch auch hier Stilunsicherheit und Nieten. Kurzum: auch hier ist nicht alles in Ordnung, aber auch hier wächst wieder das Bewusstsein, was alles auf dem Spiele steht, und ein Schimmer der Hoffnung steht am Horizont.

Alfred Einstein (München)

DER ERSTE FARBE-TON-KONGRESS IN HAMBURG

Der Kongress für Farbe-Ton-Forschung, der in diesen Tagen in Hamburg stattfand, war der erste Versuch, die stets behaupteten, aber bisher noch nicht objektiv erforschten Beziehungen von Farbe und Ton auf wissenschaftlicher Grundlage zu klären und in ein System zu bringen. Die Behandlung dieser Frage, die zu den allerjüngsten und allermodernsten Forschungsgebieten der Gegenwart gehört und in ein interessantes Grenzgebiet der Psychologie und der Sinneswahrnehmungen führt, spaltet sich in einen mehr wissenschaftlichen und einen mehr künstlerischen Teil, der selbstverständlich starke Berührungsflächen mit der Musik und der Musik-Aesthetik aufweist; es fragt sich nun, ob es möglich ist, auch jenseits der Spekulation hier einen festen Boden zu gewinnen. Bei der Frage, um was für Beziehungen es sich dabei handelt, stösst man im einzelnen auf vielfache Verzweigungen der Farbe-Ton-Formen. Es sind ebenso die auf einer gemeinsamen Linie liegenden physikalischen Bedingungen von Farbe und Ton (Schwingungsverhältnisse etc.), wie die Bestrebungen, Farben und Töne in ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis zu bringen (etwa Farben und einzelne Töne der Skala oder die Tonarten), ferner auch die phantasiemässige Verknüpfung ganzer Musikstücke mit abstrakten Farben- und Formgebilden. Die Ergründung dieser Zusammenhänge, die sich dadurch schwierig gestaltet, dass bis jetzt nur ein verschwindend kleiner Prozentsatz von Menschen in höherem Grade für Farbe-Ton-Empfindungen receptionsfähig zu sein scheint, bildet die eigentliche Aufgabe der Farbe-Ton-Forschung, die wiederum in zahllose andere wissenschaftliche Gebiete, sogar bis zur Ethnologie, Medizin, Naturphilosophie etc. übergreift. Daran schliesst sich dann der rein künstlerische Teil, der zunächst von der Allgemeinheit besonders mit der Farbe-Ton-Frage identifiziert wird, wie etwa die Farblichtmusik von Alex. Laszló und das clavier à lumière, das der russische Komponist Alexander Scriabine für sein Orchesterstück „Prometheus" fordert. Es ist heute noch schwer möglich, über die Zulässigkeit, Möglichkeit und den Geltungsbereich dieser Fragen, da sie sich zum allergrössten Teil auf häufig ungleiche subjektive Wahrnehmungen einzelner Personen stützen, Allgemeineres auszusagen; aber es ist zweifellos als durchaus erfreulich zu begrüssen, dass der Kongress zum ersten Male ein Sammelbecken für alle diese Probleme geschaffen hat, um ihren objektiven Wert zu prüfen.

Professor Anschütz und Dr. F. Mahling gaben zunächst einen Ueberblick über die Stellung der Ton-Farbe-Frage innerhalb der übrigen Wissenschaften und Künste und als geschichtliche Tatsache. Es wurden die bisherigen Hauptergebnisse der Untersuchungen über das sogenannte Farbenhören (der audition colorée) geschildert, wobei Prof. Anschütz beim Farbenhören für einzelne Töne das Zustandekommen einer Art Spektralskala feststellen zu können glaubte. Dr. Hein (Altona) und Edmund Hacault (Dresden) gingen der Gesetzmässigkeit dieser Farbeneindrücke mit Hilfe mathematischer Berechnungen nach, die als wertvoller Versuch gelten konnten, die Farbe-Ton-Erscheinungen logisch und analytisch zu ordnen. Heinrich Berg (Hamburg) und Franz Bernack (Altona) berichteten über Versuche an Schülern, Gottwald Hübner (Altona) behandelte die Symbolik der Farben im Leben und in den Sitten der Völker. Mit der Nutzbarmachung der Farbe-Ton-Wissenschaft für die Methodik des Kunstunterrichts befassten sich die Vorträge von Gertrud Eckermann (Altona), Rud. Gahlbeck (Schwerin), Christoph Natter (Jena) und Oskar Rainer (Wien). Geheimrat Viktor Goldschmidt (Heidelberg) stellte ein gemeinsames Naturgesetz in Form eines gleichen aufsteigenden Entwicklungsbaues für Farben und Töne fest. Dr. Hein warnte vor allzu weitgehenden und künstlichen Analogieschlüssen zwischen Farbe und Musik; der Musik entsprechende Regeln lassen sich für die Lichtkunst nicht aufstellen. Wilhelm Merz (Berlin) unterbreitete den Gedanken einer neuen Farblichtmusik als Lichttonkunst, in der das von Wagner erstrebte Gesamtkunstwerk in einer reinen, höheren Form erstehen soll. Für eine musiklose Lichtkunst trat Fritz Böhme (Berlin) ein, sowie Adolph Lapp (Frankfurt a. M.), der eine „absolute" Farbenmusik fordert, d. h. eine Farbenkunst, die ohne Musik lediglich durch rhythmisch und zeitlich gegliedertes Licht im Raum ein künstlerisches Erlebnis vermittelt. Einen geschichtlichen Abriss über die Synaesthesien, namentlich in der Musik, gab Friedr. Welleck; Karl Hasebrock (Hamburg) sprach über eine neue Deutung des Ton-Farbe-Problems als Interferenzerscheinung, und Prof. Panconcelli-Calzia (Hamburg) behandelte die Farbe-Ton-Erscheinungen in der Beziehung zur Phonetik. Die Herren H. Hein, Ernst Trömner (Hamburg) und Günther Jacoby (Greifswald) gaben Beobachtungen über Gehörs- und Gesichtsphänomene bekannt, die im Uebergangsstadium vom Wachen zum Schlaf auftreten. Ueber die Ausdrucksfarbe und den Individualcharakter der Tonarten auf Grund der seelischen Spannungs- und Bewegungsgesetze, die in ihnen zur Erscheinung kommen, sprach Universitätsmusikdirektor Stephani (Marburg). Das gleiche Thema behandelte Prof. Herm. Beckh (Stuttgart) in stark anthroposophischer Färbung. Der erblindete Organist und Musiklehrer Paul Dörken (Hamburg), der beim Hören von Musik besonders lebendige und einheitliche Farbeneindrücke hat, berichtete über das Verhältnis dieser Eindrücke zu den Tonarten und ihre jeweilige Inhaltsqualität.

Zu einer Lösung der ihn bewegenden Fragen konnte der Kongress auf einem Gebiet, das noch so wenig feste Erfahrungs- und Forschungsgrundlagen bietet, natürlich noch nicht kommen. Man kann wohl von einer Aehnlichkeit und Parallelerscheinungen in der Auswirkung von Farben und Tönen reden, aber nicht von einer Gleichartigkeit oder wirklichen Uebereinstimmung, die es gestattet, beide Gebiete bereits in innerlich endgültig motivierte Beziehungen zu bringen. Es wird nötig sein, beide Gebiete, Ton und Farbe erst genau zu durchforschen und sich dann zu gemeinsamer Arbeit zusammenzuschliessen. Erst dann wird man auch den künstlerischen Bestrebungen einer Farblichtmusik grössere Aufmerksamkeit entgegenbringen können. Wie der verdienstvolle Leiter des Kongresses, Prof. Anschütz, bekanntgeben konnte, hat sich eine Gesellschaft für psychologisch-ästhetische Forschung in Hamburg gebildet, welche die auf dem Kongress angeschnittenen Fragen weiter verfolgen will. Jedenfalls gebührt den Behörden der Universität und den wissenschaft-

lichen Kreisen Hamburgs, mit deren Unterstützung der Kongress stattfinden konnte, besonderer Dank. Einen starken Zuspruch hatten auch diesmal die Vorführungen der Farblichtmusik von Alex Laszló gefunden, die sich trotz ihrer technischen Verbesserung und hübschen äusseren Aufmachung freilich noch auf recht subjektivem Boden bewegen; besser wirkten die Farbenspiele von L. Mack-Hirschfeld, die strengeren konstruktiven Gesetzen folgen. Theodor P. Etbauer (Hamburg) brachte einige Tanzvorführungen, die einen Einfluss des Lichtes und der Farbe auf die Tanzbewegungen zu demonstrieren suchten, und das Hamburger Streichquartett umrahmte die Veranstaltungen durch Darbietungen Beethovenscher Werke.

Max Broesike-Schoen, (Hamburg).

BEETHOVENLITERATUR

Nicht nur die Zeitungen und Zeitschriften überbieten einander im Beethovenkult, auch die Buchliteratur stellt sich in grösserem Umfang auf die Forderungen des Tages ein. Unter den Beethoven gewidmeten Neuerscheinungen behauptet das von Theodor Frimmel, dem schon klassisch gewordenen Hüter des Erbes, herausgegebene „Beethoven-Handbuch" den ersten Platz. Es ist eine neue gründliche und gute Zusammenfassung des ganzen Stoffes in lexikalischer Anordnung. Schon diese Tatsache kennzeichnet Haltung und Ziele des Buches. Es gibt eine ungezählte Fülle kleiner Bausteine und versucht, den gesamten Stoff unter den Nenner dieses Prinzips zu bringen. Handelt es sich um Persönlichkeiten seines Lebenskreises, um Orte, die er aufgesucht hat, um einzelne Teile seines Werkes, so geht der Stoff restlos in die Darstellung auf. Und so legt auch Frimmel hierauf das Schwergewicht. Auch bei „Essen und Trinken" oder „Naturliebe" ist die Bindung in einen kurzen geschlossenen Artikel eben noch möglich, da es sich hier hauptsächlich um eine Zusammenstellung persönlicher Zeugnisse handelt. Die Ueberschreitung dieser stofflich gegebenen Grenzen ist im wesentlichen vermieden. Es bleibt nur die Frage, wie weit dieses Prinzip der Bereitstellung von Material bei Beethoven noch notwendig ist. Auf jeden Fall hat der Verlag Breitkopf & Härtel (welcher auch in seinem Jahrbuch einiges dem eigenen Archiv entnommene Material über seine Beziehungen zu Beethoven zusammenstellt) durch diese Veröffentlichung ein fundamentales Quellenwerk für die Beethoven-Forschung geschaffen.

Im Rahmen der Jubiläumsveröffentlichungen der Verlage muss die kleine Schrift der Edition Peters an hervorragender Stelle genannt werden. Sie wird beherrscht von dem Beethovenbild Hermann Aberts, der an die Persönlichkeit Beethovens mit stärkster Verantwortlichkeit und historischem Bewusstsein herantritt. Aus dem Geiste unserer Zeit entsteht eine neue Perspektive, welche das romantische Bild des Heroen und Titanen von innen heraus überwindet. Dahinter stehen die andern Beethoven-Publikationen wesentlich zurück. Der Verlag Gustav Bosse (Regensburg) gibt sein Jahrbuch als Beethoven-Almanach heraus, in welchem er einige Stücke aus der älteren Literatur zusammenstellt und einen Kreis neuer Studien vorlegt. Er hat hierfür in Sandberger, Abert, Schering, Kroyer, Moser Mitarbeiter von höchstem wissenschaftlichem Rang gewonnen. Freilich wird die in diesem Teil gewahrte Einheitlichkeit durch einen belletristischen Teil, welcher das unzerstörbare Bild der Beethoven-Romantik in einer teilweise höchst bedenklichen Novellistik erhärtet, erheblich gefährdet.

Hugo B o t s t i b e r liess im Wiener Philharmonischen Verlag ein hübsches kleines Buch: „Beethoven im Alltag“ erscheinen. Zu den Beobachtungen des täglichen Lebens treten einige Gelegenheitskompositionen und Bilder, welche das kleine Buch zu einer hübschen Festgabe machen.

Eine Monographie in Buchform erschien in diesen Beethoventagen: „Beethoven“ von Bernhard B a r t e l s im Verlag von Franz B o r g m e y e r, Hildesheim. Sie ist belanglos, stellt, mit starker Betonung legendärer Momente, Beethovens Persönlichkeit und Werk in scharfen, kurzen Formulierungen zusammen. Wo eine Einheit des Bildes erscheint, da ist es jener Beethoven, den wir längst überwunden haben.

Auch in der Beethoven-Literatur ist die ganze Zerklüftung und Chaotik unserer Zeit zu spüren. Das Bild, wie es neuerdings wieder Grete M a s s é in einem Beethoven-Roman „Sonate pathétique“ (verlegt bei K ö h l e r & A m e l a n g, Leipzig) fixiert, wird wohl immer bestehen bleiben. Es hat so viele Vorgänger und ist zu sehr Bedürfnis der Menge. Keine Entwicklung des Geschmacks wird es verdrängen können. Das ist der Beethoven der Oeldrucke und farbigen Postkarten. Aber auch die neuen Versuche historischer Eingliederung zeigen die gleichen inneren Widersprüche der Haltung. Trotz des Abstands eines Jahrhunderts bleiben Bekenntnis und Bejahung statt Ordnung und Perspektive. Bedeutungsvoll erscheinen in diesem Zusammenhang die Sätze, in denen sich ein Schaffender der jüngsten Generation zu Beethoven stellt. Ich zitiere aus Kurt Weills Aufsatz: „Beethoven und die Jungen“ (in den „Sozialistischen Monatsheften“ März 1927):

> Und in dem Augenblick, da wir erkannten, dass das 19. Jahrhundert durch seine Festlegung auf unveränderliche Begriffe und vor allem durch die Einseitigkeit der Interpretation zu einer Entstellung Beethovens geführt hatte, da wir merkten, dass Beethoven unseren Idealen viel näher war als uns die vergangenen Jahrzehnte glauben machen wollen, da wussten wir auch, dass Beethoven einer unserer heissesten Bemühungen, einer Sehnsucht unserer Tage Erfüllung gebracht hatte, dass die formale Befreiung der Fantasie von allen Fesseln des Materials noch niemals in dem Mass erreicht worden ist wie in der B-dur Streicherfuge, in der Missa solemnis und in den letzten Streichquartetten.

Hans M e r s m a n n (Berlin).

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hans Mersmann, Berlin-Grunewald (Siedlung Eichkamp), Neufertallee 5. Fernsprecher: Uhland 3785 / Für die Anzeigen verantwortlich: Dr. Johannes Petschull, Berlin W 30 / Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz / Geschäftsstelle: Berlin W 35, Steglitzer Strasse 27 / Druck: Buchdruckerei Hermann Freyhoff, Oranienburg und Bernau

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats / Sie ist zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt nur durch die Geschäftsstelle „Melos“, Berlin W 35, Steglitzer Str. 27 Fernsprecher: Lützow 7807, Postscheckkonto nur Berlin Nr. 19425 Auslieferung für den Buch- und Musikalienhandel nur Leipzig, Lindenstrasse (für Berlin: W 35, Steglitzer Str. 27).

Das Einzelheft kostet 80 Pf., das Abonnement jährlich (12 Hefte) 8.— Mk., vierteljährlich (3 Hefte) 2.— Mk. (zuzügl. 10 Pf. Porto p. H., Auslandsporto 15 Pf. pro Heft).

Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage. Rückporto ist beizufügen. Für unverlangte Einsendungen kann keine Gewähr übernommen werden. Nachdruck nur mit ausdrücklicher Genehmigung gestattet.

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SECHSTES JAHR Mai 1927 HEFT 5

INHALT:

PREIS: 80 PFENNIG

SCHRIFTLEITUNG: HANS MERSMANN

VERLAG: B. SCHOTT'S SÖHNE * MAINZ
LEIPZIG * LONDON * BRÜSSEL * PARIS

Das nächste Heft erscheint in Verbindung mit dem Frankfurter Musikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik am 25. Juni und bringt im Rahmen seines Gesamtinhalts die offiziellen Mitteilungen und Einführungen der I. G. f. n. M. sowie die Analysen der aufgeführten Werke.

ZUM INHALT

Alte Musik steht im Mittelpunkte dieses Heftes. In den einzelnen Untersuchungen von den verschiedensten Ausgangspunkten aus betont, wurzelt die Fragestellung nicht in geschichtlicher Betrachtung sondern im musikalischen Erlebnis. Die ganze geistige Einstellung unserer Zeit beruht auf einem neuen lebendigen Verhältnis zur Vergangenheit. Es betrifft uns alle, nicht nur die Schaffenden allein. Wie in der Plastik, in der Architektur und Literatur in kurzer Zeit eine starke innere Nähe zu weit zurückliegenden Epochen eingetreten ist, so tauchen aus dem Dunkel der Geschichte auch musikalische Kunstwerke in gleicher Zwangläufigkeit auf.

Von dieser Perspektive aus versuchen die einzelnen Aufsätze den Begriff „Alte Musik“ zu umspannen. Er ist zunächst eine Frage der allgemeinen geistigen Haltung unserer Zeit. So kann der einleitende Aufsatz von unserm Verhältnis zur Vergangenheit allgemein sprechen. Betrachtungen über den Archaismus im gegenwärtigen Schaffen verengern den Kreis. Hier wachsen neue Fragen aus der unmittelbaren Berührung der alten Musik mit schöpferischen Zielen der Gegenwart. Archaismus, ein Begriff, der etwa bei Reger feste, allgemeingültige Dimensionen besass, wird von neuem zum Problem.

Die Fragen, die für den Schaffenden auftauchen, werden für den nachschaffenden Musiker noch dringlicher. Der Wille, alte Musik lebendig zu machen, ist in stärkstem Masse Eigentum unserer Zeit. Freilich reicht dieser Wille nicht aus, sondern aus dem Gegensatz zwischen Notenbild und Klangbild, der um so wesentlicher wird, je weiter wir in der Entwicklung zurückgehen, erwächst das Problem einer stilnahen aber doch lebendigen, nicht historischen sondern künstlerischen Reproduktion alter Musik.

Einige Seitenfragen zweigen hier ab. Sie führen auf methodische Untersuchungen. Verbindung zwischen geschichtlicher und naturwissenschaftlicher Perspektive, wie sie Goethe vorgezeichnet hat, steht im Mittelpunkt einer weiteren Untersuchung, schlägt gleichzeitig die Brücke hinüber zu den Ergebnissen des Literaturberichts.

Dass gerade in diesem Heft die Gestalt Regers im symbolischen Sinne unter den „Lebenden“ erscheint, bedarf nun wohl noch kaum einer Begründung.

Die Schriftleitung.

Erich Katz (Freiburg i. Br.)

VERHÄLTNIS ZUR VERGANGENHEIT

Die Frage nach dem künstlerischen Verhältnis einer jeweiligen Gegenwart zu ihrer Vergangenheit schliesst für die Musikwissenschaft die nach der Möglichkeit objektiver Geschichtserkenntnis, für das musikalische Schaffen die Problemkomplexe Tradition und Reaktion, Archaisieren und andere in sich ein. All dies lässt sich dennoch auf einen Generalnenner bringen. So wie eine Saite einer anderen nur resoniert, wenn diese in einem bestimmten Konsonanzverhältnis zu ihr steht, so wie ein Mensch im anderen nur das wirklich begreift, was in ihm selbst lebendig mitschwingt, so erfasst und erkennt auch jede Zeit in Wahrheit nur die Tendenzen vergangener Kunstentwicklung, die ihr aus eigenem, neuerwachsenem Trieb wieder wesentlich werden. Dass auch die strengste Wissenschaft bis zu einem gewissen Grade diesem Gesetz unterliegt, ist leicht einzusehen und an Beispielen zu erweisen. Jedes künstlerische Urteil ist zeitgebunden — eine Kunstgeschichte ohne Urteil aber ist ein Unding. Selbst eine blosse Materialsammlung setzt doch schon ein Urteil in bezug auf die Wahl des zu Sammelnden voraus. Natürlich spielen dabei auch gelegentliche Zufälligkeiten des Ortes und der Persönlichkeit eine Rolle; die Regel wird indessen sein, dass die allgemeinen Kunstwissenschaften sich mit dem ihnen gerade „Interessanten" in erster Linie beschäftigen. Es werden neue Arbeitsgebiete entdeckt; neu, nicht als ob sie vorher *unbekannt* gewesen wären, sondern in dem Sinne, dass sie vorher *unbeachtet* waren. Die betreffenden Quellen waren immer da, sie waren meist auch fachlich bekannt und vielleicht katalogisiert, aber unbearbeitet und ungewertet; erst in dem Augenblick, da eine Wandlung des Urteils sich durchsetzt, *sieht* man sie auf einmal in ihrer wirklichen Gestalt und Bedeutung, und ihre vorherige Verborgenheit oder ihr Verkanntsein erscheint unbegreiflich.

Doch hier sind bereits zwei Tatsachen zu berücksichtigen, die zu dem eben Gesagten scheinbar in einem gewissen Gegensatz stehen oder es zum mindesten ergänzen. Bei Abschluss einer künstlerischen Epoche, d. h. dann, wenn das Schaffen sich bereits neuen Zielen zuwendet, befasst sich die Forschung vielfach ganz besonders liebevoll mit der soeben vergangenen Zeit. Ja, wir können es unter Umständen geradezu als ein Merkmal des Fertigseins, des Absterbens eines Stils bezeichnen, dass man seine Dokumente zu sammeln, zu ordnen und zu deuten beginnt, nicht zum Zweck aktiver Auseinandersetzung und Polemik — das geschieht unaufhörlich und beweist noch nichts — sondern zum Zweck einer leidenschaftslosen, gleichsam unbeteiligten Konservierung, „Erhaltung für die Nachwelt". Wenn auch das philologische 19. Jahrhundert hierin eine gewisse Ausnahmestellung einnimmt, so ist doch eine dementsprechende Haltung auch früheren Zeiten keineswegs fremd. Für eine sinnvolle Auswertung älterer Quellen ist die Beachtung dieser Tatsachen von erheblicher Bedeutung. Bei Durchforschung etwa einer musiktheoretischen Schrift aus weiter Vergangenheit ist man stets leicht geneigt, von ihrem Inhalt auf die *gleichzeitige* Kunstübung zu schliessen statt auf eine *voran-*

gegangene. Man vergisst in diesem Falle, dass der Faktor der Tradition, den man für heute ohne weiteres in Rechnung stellen würde, auch innerhalb jeder Vergangenheit eine Rolle gespielt hat, wenn auch in verschieden starker Auswirkung. Sehr viel wesentlicher als dies aber ist ein zweiter Punkt. Ich sprach oben von der „wirklichen Gestalt", in der eine vergangene Musik wieder erstehen kann, sobald die Vorbedingungen ihrer Erkenntnis vorhanden sind. Die Erfahrung der Geschichte lehrt, dass häufig von einer objektiven Echtheit des wiedergefundenen Gebietes gar keine Rede sein kann; die jeweilige Zeitrichtung setzt sich derart stark durch, dass das Erkenntnisbild entscheidend beeinflusst und geändert wird.

Man braucht sich nur die vielen Metamorphosen der Stellung zu Bach zu vergegenwärtigen: von dem Urteil seines Noch-Zeitgenossen Scheibe, der das ihm unverständliche Bachsche Pathos, seine „Schwülstigkeit" tadelt, bis zu seinem ersten Biographen Forkel, der ihn romantisch verklärt; von Spitta zu Albert Schweitzer, der den Ausdruckmusiker, um nicht zu sagen Programm-Musiker Bach entdeckt; von Kurth, dem Bachs Polyphonie Ausgangspunkt aller Erkenntnisse wird, zu Wercker, der die noch mittelalterliche Gebundenheit Bachs aus der Sphäre rein gefühlsmässigen Vergleichs herauszuheben und in berechenbaren Konstruktionsgesetzlichkeiten seiner Werke zu beweisen sucht. Es ist ersichtlich, wie jede Zeit und jede neue Bewegung, in einem dieser Vertreter repräsentiert, sich das ihrem Stilwillen am nächsten Kommende heraussucht und in den Vordergrund stellt. Man kann allerdings sagen, dass Bach immerhin auch all dies war, dass seine universelle Grösse ein derartiges Deuten der Zeiten möglich mache. Es gibt aber Fälle, in denen Vergangenheit einfach nach einem bestimmten, von vornherein gesetzten und gewünschten Idealbilde hergerichtet wird. Das berühmteste Beispiel dafür ist wohl die Theorie des antiken Dramas, die man Ende des 16. Jahrhunderts in der Oper wieder zu verwirklichen glaubte.

Hier sind wir an einer Grenze, wo Erkenntnis nur mehr ein (als solcher natürlich unbewusster) Vorwand für eigene neue Schaffensbedürfnisse ist. Auf die Frage, wie weit Erkenntnis dem Schaffen Anregung zu geben vermag, fällt dabei ein ganz neues Licht. Wenn es richtig ist, dass Erkenntnis in dem oben behaupteten Masse vom Zeitwillen abhängig ist, so folgt daraus, dass die scheinbar zufällige Anregung in Wirklichkeit gleichsam aus einem Bestreben nach Selbstrechtfertigung instinktiv gesucht wurde. Inwiefern es sich dabei überhaupt um ein Nacheinander oder nicht vielmehr um eine ursprüngliche Einheit des Geschehens handelt, ist eine philosophische Frage, die hier nicht weiter zu erörtern ist. Anschauungsmaterial aus der unmittelbaren Gegenwart gibt es dazu jedenfalls genug; es sei nur an die Wiedergeburt der Barockoper und ihren geistigen Zusammenhang mit den Form- und Ausdruckszielen der heutigen Opernentwicklung erinnert.

Die gleichen Voraussetzungen gelten unter diesen Umständen für jenes von der normalen Traditionsentwicklung abweichende, sprunghafte Wiederanknüpfen an eine Vorzeit, das man in der Komposition archaisieren nennt. Auszuschliessen ist hier natürlich ein Archaisieren, das lediglich Charakterisierungszwecken dient. Doch selbst schon da, wo es sich um bewusste und betonte Imitation handelt (Suiten „im alten Stil"; Strawinsky!), verbirgt sich meist eine

tiefere Beziehung zu dem Imitierten. Vollends ist die mehr oder weniger unbewusst vollzogene Uebernahme und Verarbeitung alter Stilbestandteile, wie wir sie ja gerade im heutigen Schaffen allenthalben (und daneben auch in gewissen Bezirken der heutigen Musikpflege; siehe die musikalische Jugendbewegung) beobachten können, nichts anderes als Zeichen einer inneren Verwandtschaft der Zeiten und darüber hinaus einer grossen und in gewisser Weise wieder „romantisch" zu nennenden Sehnsucht.

Diese Art eines Zusammenhangs mit der Vergangenheit, die sich bei dem Nachläufertum einer neuen Kunst als bloss rezeptive Mode zeigt, wird bei den wirklich schöpferischen Menschen notwendig und ausschliesslich in den Dienst der Gegenwartskräfte gestellt und von ihren Forderungen her bestimmt. Und wenn, wie wir rückschauend erkennen, schon selbst ein gewolltes Archaisieren stets an die eigene Zeit gebunden blieb und ihr viel näher stand als dem erstrebten oder vermeintlich erreichten Original, um so viel mehr ein Schaffen, das in seiner Struktur mit einer bestimmten vergangenen Kunst lediglich einzelne gemeinsame Züge hat, ohne im übrigen die Lebensbedingungen seiner Gegenwart verleugnen zu wollen.

Dies kommt der Nachwelt stets mehr zum Bewusstsein als den Zeitgenossen; wie stark erschien seinerzeit die Abhängigkeit Regers von Bach, und wie wenig bleibt davon, wenn wir heute die Musik Regers in den Klangzusammenhang seiner historischen Umgebung stellen. Die Spirale der Entwicklung führt niemals auf den gleichen Punkt zurück, sondern zu immer neuen Gestalten. Wie verhält es sich aber mit der derart scheinbar stetigen Anreicherung und Erweiterung unseres Schatzes an Vergangenheitswerten? Ich glaube, dass das Gesetz von der Erhaltung der Energie auch hier gilt. Das Wissen im Sinne des Polyhistors wird vielleicht vermehrt, kaum der in einer Zeit wirklich lebendige geistige Besitz. Jedem Gewinn an erfassender, wirkender Erkenntnis, an wahrhafter innerer Aneignung entspricht ein Verlust, das Entgleiten einer anderen Kunstepoche. Auch dies erleben wir heute — kein noch so lautes Beethoven-Feiern, keine noch so heilige Entrüstung über die „Traditionslosigkeit" heutiger Jugend kann darüber hinwegtäuschen.

Hans Mersmann (Berlin)

ARCHAISMUS IM GEGENWÄRTIGEN SCHAFFEN

1.

Etwa von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an stellt die Stilkritik archaistische Züge fest. Sie treten vereinzelt bei Mendelssohn, später stärker bei Brahms auf, bis sie sich schliesslich zu einem ganzen Komplex verdichten, den wir etwa in Regers Verhältnis zu Bach vor uns haben. Es wird, wenn wir das Verhältnis Mendelssohns und Regers zu Bach formulieren, klar, dass der Begriff Archaismus ein sehr verschiedenes Gesicht hat, dass seine äusseren Erscheinungsformen, seine inneren Voraussetzungen und seine Bedeutung für das Werk beständig wechseln

und jeweils neu erkannt werden müssen. Archaismus ist stilistische Manier einer wissenden, späten Epoche oder ist übersprudelnde Fülle oder wurzelt in zwangläufiger innerer Nähe zu einer Vergangenheit oder entspringt eigener Not und Schwäche.

Wir verstehen unter Archaismus die Summe aller Stilmerkmale, durch welche eine Epoche sich auf eine frühere, geschichtlich zurückliegende Vergangenheit bezieht. Daraus wird sofort die eine Voraussetzung erkennbar: dass archaistische Merkmale nur in der ausschwingenden Kurve einer Entwicklung begründet sind, dass sie zum Wesen aller relativ späten Entwicklungsräume gehören müssen. Ausserdem aber auch spüren wir solche Stilmerkmale an den Ablösungsstellen zweier Epochen, besonders wenn entgegengesetzte stilistische Haltungen in engem Zeitraum aufeinanderprallen. Immer bleibt Archaismus: Bewusstheit, Sichtbarkeit, Gebärde. Die unzähligen Berührungen in der Sprache verschiedener Zeiten, welche lautlos und verschmelzend die Epochen durchdringen, stehen unter der Grenze der Sichtbarkeit. Archaismus aber beginnt erst, indem er sich selbst formuliert.

Archaistischer Stilwille kann sich an verschiedenen Stellen aussprechen: in einzelnen elementaren Schichtungen, in der ganzen musikalischen Sprache, in der inneren Haltung oder Gesinnung eines Werkes, im Formablauf, in der Verwendung bestimmter koloristischer Ausdrucksmittel. Innerhalb dieser Grenzen liegt gleichzeitig das Gesetz für das Innen und Aussen. Eine archaistische Haltung kann, gerade in der Musik mit besonderer Unmittelbarkeit, bewusst, spielend angenommen werden, sie kann aber auch die Verklammerung einer Zeit an eine andere bedeuten, die aus tiefster innerer Nötigung herauswächst. Bei Brahms wirkt manchmal eine bestimmte harmonische Wendung archaistisch, bei Reger meist ein ganzer Formverlauf.

In der letzten Generation der Romantiker gewinnt der Begriff eine erhöhte Gegenwartsbedeutung. Strauss, Mahler und Reger stehen längst nicht mehr so fest in der Entwicklung, wie etwa in der Generation vor ihnen Brahms, Bruckner und Wagner. Der Boden, auf dem sie stehen, trägt ihre Wurzeln nicht. So suchen sie weiter rückwärts: Reger bei Bach, Strauss bei Mozart, Mahler im frühromantischen Volkslied. Man kann nicht sagen (und schon die Verschiedenheit der wahlverwandten Epochen würde dies widerlegen), dass die innere Nähe der sich verbindenden Zeiträume ausschlaggebend sei. Hier stehen wir am Ende eines grossen Auflösungsprozesses, ist Verklammerung an die Vergangenheit ein notwendiger Ausdruck der Selbstbehauptung.

Mit der nun eintretenden Stilwende verändert sich die Fragestellung. Eine mit ungeheurer Kraft durchbrechende neue Sprache versichert sich ihrer Bindungen in der Vergangenheit. Archaismus entsteht nicht aus Not sondern aus Fülle. Dabei geht zugleich der Wortsinn des Begriffs verloren. Die vielfachen Reflexe, in welche sich längst vergangene Epochen im Schaffen unserer Zeit wiederfinden, sind nur teilweise in der bisher üblichen Bedeutung des Wortes archaistisch. Sie sind viel mehr als das allein. Ihrer Fülle fehlt das einheitliche Gesicht; Anknüpfungen tauchen über die Romantik hinweg auf an Bach und Händel, an

die ältere Polyphonie, an die weltliche Musik des Generalbasszeitalters. Darüber hinaus aber eröffnet die junge vergleichende Musikwissenschaft Perspektiven von grossartigem Ausmass; sie greifen bis auf die Musik primitiver und exotischer Völker hinüber.

Wenn der Begriff Archaimus (als notwendiges Instrument der Verständigung) diesen Gedanken vorangestellt wird, so ist damit auch zugleich gesagt, dass seine Grenzen sich enorm geweitet haben. Er will hier alle Niederschläge der Vergangenheit im gegenwärtigen Schaffen umspannen, gleichviel ob sie aus innerlich historischer oder aus einer elementaren ahistorischen Haltung herauswachsen.

Wir suchen die archaistischen Entwicklungszüge im Schaffen unserer Zeit zu sammeln und auf ihre Wurzeln zurückzuführen. Sie entspringen drei voneinander zu unterscheidenden Haltungen:

1. (Bewusst oder unbewusst) historische Einstellung auf das 17. und 18. Jahrhundert, vor allem zur Gewinnung konstruktiver Kräfte und Ausdrucksmittel;
2. Beziehung des gegenwärtigen Schaffens auf die mittelalterliche und spätere Vokalmusik (vor 1600) aus innerer Nähe der stilistischen Haltung;
3. Umspannung der frühen und peripheren Ausdrucksmittel: der Gregorianik, der primitiven und exotischen Musik, aus dem Drange, die Ausdrucksmittel unserer Zeit bis an die Grenzen des Möglichen zu erweitern.

2.

Eine erste Reihe von Beobachtungen betrifft das Verhältnis unserer heutigen Musik zum 17. und 18. Jahrhundert. Wir sehen Strawinsky auf den Spuren Pergolesis, sehen ihn eine Musik schreiben, deren Sprache unmittelbar an Bach gemahnt. Sehen Hindemith sich mit gleicher Intensität mit Händel auseinandersetzen. Die überpersönliche Entwicklungslage ist in beiden Fällen die gleiche. Die Stilwende, die mit der Ueberwindung des Impressionismus und seiner letzten Auflösung durch Schönberg einsetzt, erscheint zunächst als ein elementarer Durchbruch der Kräfte. Doch die Freude am reinen Kräftespiel, am Triumph des Klangs oder des Rhythmus wird episodisch. Sie musste, wenn die neue Sprache lebendig bleiben sollte, überwunden werden. Sie wird überwunden durch den Zwang zur Gestaltung und den Willen zur Form.

Hier setzt eine erste spürbare Bindung an die Vergangenheit ein. Jene Sturm- und Drangperiode unserer jungen Musik war wesentlich ahistorisch. Sie stand der Vergangenheit fremd, feindlich, ja mit herausforderndem Spott gegenüber. Sie alle: Hindemith, Krenek, Strawinsky haben dem Bürger manchen Schrecken eingejagt. Genau so natürlich wie die überspitzte Abkehr von aller Vergangenheit ist nun die Rückkehr. Sie ist der neue Pendelschlag; sie bindet, verschmilzt, ordnet, bezieht.

Was die Musik unserer Generation mit dem 17. und 18. Jahrhundert verbindet, ist der Wille zu konstruktiver Gestaltung. Die neue Musik ist aus sich heraus noch nicht fähig, eigene konstruktive Gesetze zu schaffen. Sie sucht hier,

genau wie Reger es tat, Deckung hinter den alten Formen. Passacaglia, Chaconne und ostinater Bass sind ein Konstruktionsprinzip von zeitlos erprobter Kraft. Es trägt eine die Grenzen der Tonalität sprengende Entwicklung Hindemiths ebenso, wie es vor 250 Jahren die tonale Musik Purcels trug. Dass das 19. Jahrhundert dieses konstruktive Fundament nur selten gebrauchte, ist genau so natürlich wie die Tatsache, dass unsere Zeit es immer wieder unter sich stellt, weil sie seiner bedarf.

Bei allen diesen Dingen ist es weniger das Prinzip des Formablaufs, das noch bei Regers Uebernahme der alten Formen eine grosse Rolle gespielt hatte, als die konstruktive Bindung der Elemente. Wenn Krenek oder Hindemith alte Suitenformen verwenden, so tun sie es eben nicht im üblichen Sinne des Sprachgebrauchs archaistisch. Sie übernehmen nicht die Form sondern das Gestaltungsprinzip. Die Ansatzstellen solcher Verbindung gegenwärtiger Musik mit dem Formwerte des Generalbasszeitalters sind häufig aussermusikalisch. Das ist etwa der Fall, wenn Hindemith in seinen „Serenaden“ Op. 35 anakreontische Lyrik vertont und in der Maske des Schäfers seine Phyllis in der Sprache ihrer Zeit anredet. Das ist in seiner Wurzel Archaismus im alten Sinne, Verlebendigung von Ausdrucksmitteln einer vergangenen Zeit. Aber wenn man genau hinsieht, so erweisen sich alle die sichtbaren Anknüpfungen: die isolierte Anrede, die Koloratur der Singstimme, das rhythmisch streng gebundene obligate Bassinstrument, die wir von der Arie Bachs und Händels her kennen, doch lediglich als Requisiten. Sie stehen hier in den äusseren Umrissen mit jenen älteren Erscheinungen identisch, haben aber einen ganz neuen Sinn gewonnen. Ein neues Leben geht von ihnen aus, ein harter und gebundener Wille. Das ist viel entscheidender als etwa die historische Interpretation, in den Zeitgeist des Textes zurückzukehren. Wenn diese Musik lebt, so tut sie es aus dem entgegengesetzten Grunde. Und so wird Hindemiths „Kleine Kantate nach romantischen Texten“ zum schöpferischen Gegenbilde zu der „grossen“ Kantate nach romantischen Texten, welche den stolzen Titel „Von deutscher Seele“ trägt.

Corrente

Singstimme: Phyl- lis, un - ter die - - sen Bu - chen will ich jun - - ge Veil -

Violoncello: pizz. arco

- - - - - - chen su - chen.

Hier wirkt sich die Einflusssphäre in einer Summe kleiner Einzelzüge aus. Diese Art der Beziehung zur Vergangenheit wird in hohem Grade schöpferisch. Die einzelnen Haftpunkte treten zurück, es bleibt eine Haltung, eine Atmosphäre zurück, deren tragende Einzelkräfte nicht mehr zu spüren sind. Da ist es wohl möglich, vom „Geist der Zeit" zu sprechen, der in eine neue Musik einströmt, ohne sie in ihrer Selbständigkeit irgend zu bedrohen.

In anderen Fällen ist es auch in unserer Musik das Konstruktionsprinzip, welches übernommen wird. Die Entwicklung der letzten Jahrzehnte kann so gesehen werden, dass allmählich alle zwischen den Elementen bestehenden Beziehungen verloren gehen. Der Organismus der Elemente war vorher in höchstem Masse relativ: durchdrungen von einer Fülle intensivster und feinster Beziehungen, deren sichtbarster gemeinsamer Nenner die Tonalität war. Alle diese Beziehungen werden allmählich bedeutungslos, überall treten absolute Spannungen an die Stelle relativer Bindungen. Die Gefahr, welche der Form an dieser Stelle droht, ist offenbar. Sie wird oft dadurch überwunden, dass die freieste, durchbrechendste Evolution in den strengsten, abstraktesten Formverlauf gebunden wird.

Auch dieses Zusammentreffen stärkster Gegensätze in Inhalt und Form kann irgendwie unter der Perspektive des Archaismus betrachtet werden. Wenn im Musikdrama jemand auf der Bühne in unmittelbarster, lebendigster Dramatik singt, in jener Sprache, welche einmal als Rezitativ ganz aus dem Worte gegen die Musik entstand, und diese lebendigste, frei schwingende melodische Linie gleichzeitig das Thema einer Doppelfuge ist, so liegt hier ein tiefer Anachronismus vor. Und wenn man beim Hören einer solchen Szene von der Doppelfuge auch nicht das geringste merkt und nur lebendige Dramatik spürt, so ist das eine schöpferische Tat. Das ist die Situation bei Alban Bergs „Wozzek". Und als Gegenbild zur Regerschen Fuge „im alten Stil" mag hier der Anfang einer Szene aus dem 3. Akt des „Wozzek" stehen:

Tempo I (♩= 56)

Marie

„Und knie-te hin zu sei-nen Fü-ßen und wein-te und küß-te sei-ne Fü-ße und

3.

Neue Fragen tauchen auf, wenn sich der Blick nun auf die Beziehung gegenwärtiger Musik zur älteren Vokalmusik weitet. Die Kräfte erscheinen in einer völlig veränderten Lage. Das 17. und 18. Jahrhundert werden von den Schaffenden unserer Zeit um ihrer Fremdheit, ihrer polaren Gegensätzlichkeit willen gesucht, das 15. und 16. aber um ihrer Nähe willen. Dabei bedarf aber der Begriff „gesucht" einer Korrektur. Er setzt einen Willen, eine Aktivität der Beziehung voraus, welche im ersten Falle vorhanden war, nun aber völlig fortfällt.

Das Entwicklungsgesetz, das uns mit jeder Frühzeit verbindet, ist aus dem Kreislauf der Stile zu begründen. Die Uebernahme alter Suitenformen, eines konstruktiven Bauprinzips ist ein Akt schöpferischen Willens und geistiger Klarheit. Die Nähe unserer Musik zur Polyphonie des 15. Jahrhunderts ist eine nachträgliche Feststellung. Sie erwächst aus der Erscheinung einer linearen, von jedem Funktionsgeschehen abgelösten Mehrstimmigkeit, welche vor dem Eintreten der harmonischen Epoche noch das Eigentum jener älteren Zeit war, wie sie schon das unsrige geworden ist.

Es wäre die hieraus entspringende archaistische Haltung unserer Musik lediglich eine stilkritische Feststellung, wären wir nicht Kinder einer Zeit, die in der Tiefe ihres Wesens selbst durch und durch archaistisch ist und immer neue Freude am Entdecken längst vergessener Entwickelungsräume findet. Nachdem in Plastik und Architektur erst der Barock, dann die Gotik „entdeckt" worden waren, greifen solche an der Oberfläche schwimmenden historisierenden Neigungen auch auf die Musik über. War es früher überhaupt nur in ganz beschränktem Masse möglich und mehr eine wissenschaftliche als eine künstlerische Angelegenheit, alte Musik zu hören, so tritt diese jetzt in den Kreis regelmässig wiederkehrender Eindrücke. Vor allem aber kommt hinzu, dass auch das nachschaffende Verhältnis zur älteren Polyphonie einen entscheidenden Auftrieb durch die Arbeit der musikalischen Jugendbewegung bekommen hat. Hier schliesst sich von neuem ein Kreis, der das Nachschaffen mit dem Schaffen verbindet.

So ist es nicht Archaismus, sondern Zwangläufigkeit, wenn Hindemith in seinem „Liederbuch für mehrere Stimmen" alten Worten durch die Vertonung ein Gewand gibt, das wiederum den Geist der Zeit einfängt, aber nun in viel stärkerem Masse eben dadurch den Geist unserer Gegenwart bejaht. So entsteht eine Polyphonie, welche irgendwie in die Nähe Josquins oder Lassos führt, ohne doch im Grunde archaistisch zu sein, sondern die als intensivster Ausdruck der Gegenwart angesprochen werden muss.

Ruhige Viertel

Sopr. I: nun hei-ßen sie mich mei - - - - -

Sopr. II / Alt: nun hei - - ßen sie mich / nun hei - ßen sie mich mei -

den ei - nen Rit - - ter, den ich
mei - - den ei - nen
den ei - nen Rit - ter, den

4.

Die durch diese Tatsachen umschriebenen Grenzen sind nur noch einer geringen Erweiterung fähig. Es gehört auch dies zum Wesen unserer Zeit, dass sie bei der hier entstandenen stilistischen Nähe zur alten Polyphonie nicht Halt machen kann. Je geringer die schöpferischen Hemmungen in ihr sind, um so leichter und müheloser bemächtigt sie sich aller Grenzen. So kommt es, dass sie über lineare Mehrstimmigkeit hinaus längst durchgestossen ist zu den formlosen, unendlichen einstimmigen Linien der Gregorianik, zur realistischen Bindung der Stimmen in Motetus, zur reinen fixierten Klangbildung der Fauxbourdons.

Damit aber waren die Endpunkte erreicht, welche innerhalb der abendländischen Musik zu erreichen waren. Die jungen, vortastenden Kräfte unserer Generation dringen auch über diese Grenzen hinaus. Schon in Mahlers „Lied von der Erde“ finden sich an einigen Stellen melodische Linien, welche (nicht Kraft sondern Ornament) unaufhörlich um sich selbst kreisten, und an die Hirtenschalmeien fremder, ferner Völker erinnerten. Die vergleichende Musikwissenschaft hat diese Zusammenhänge längst aufgedeckt. Sie öffnet den Blick für die Gesetzmässigkeit exotischer und primitiver Musik. Die neuen Quellen, welche hier aufspringen, werden von den Schaffenden unserer Zeit begierig aufgegriffen, auch hier mehr unbewusst als bewusst.

Denn schon aus der vollendeten Unabhängigkeit der Elemente voneinander ergab sich eine Haltung der Sprache, welche der primitiven Musik oft innerlich nahe kam: ornamentale Melodik, völlig unabhängig von dem Tongeschehen anderer Stimmen, zuhöchst verfeinerte, überkomplizierte Rhythmik und eine jeder Verschmelzung feindliche Heterophonie der Farben.

Auch diese Lage soll durch ein Zitat deutlich gemacht werden. Es sind die Schlusstakte der Symphonischen Dichtung „L'homme et son désir“ von Darius Milhaud. Diese letzten Takte sind (ähnlich wie der Schluss der „Geschichte vom Soldaten“ von Strawinsky) nur für Schlagzeug geschrieben und versuchen, die verschiedenen Schlaginstrumente nicht nur als Farben sondern auch als Wesenheiten polyrhythmisch gegeneinander zu stellen. Wenn auch die rhythmische Vielfältigkeit dieser Takte noch durch Welten von der komplizierten Subtilität der Partitur einer Negermusik getrennt ist.

Cor Angl.
Harpe
Tamb.
Gr. Caisse
Vcello
tamb. a.b.
tamb. (sur le cercle)

Castagnettes
Triangle
Tambourin
Tam-Tam
Gr. Caisse

Damit sind zugleich nicht nur die Grenzen der Erscheinung sondern auch der Fragestellung umschrieben. Der Begriff Archaismus, der diesen Gedanken als Ueberschrift vorangestellt wurde, verlor mehr und mehr an Bedeutung. Aber gerade dadurch führen die gestellten Fragen nicht zu wissenschaftlichen Erkenntnissen sondern zu einem Einblick in ein Stück lebendigen Lebens.

Curt Sachs (Berlin)

UEBER DIE DARSTELLUNG ALTER MUSIK

Es ist nicht Armut der Zeit sondern tiefste Not, dass sie Erfüllung und Vorbild, statt bei den unmittelbaren Vorgängern, weit rückwärts sucht bei Bach und Händel, Schütz und Monteverdi, Josquin und Obrecht. Wo sich, wie in unserer ruhelos gärenden Zeit, ein Neues vorbereitet, den Idealen des vergangenen Jahrhunderts entrückt und seinem Wollen feindlich, da vollzieht sich, ungesucht und häufig unbewusst, die Zusammenschaltung mit Ausdruck und Form derjenigen Zeiten, die, wenn nicht der unsern ähnlich, zum mindesten dem vergangenen Jahrhundert gleichermassen fern stehen. Dies ist der letzte Grund dafür, dass unsere jüngsten Komponisten mit bemerkenswerter Uebereinstimmung ihre Gedanken in die Architektur alter Formen bannen, dass sie Präludien und Fugen, Suiten und Passacaglien, Partiten und Concerti grossi schreiben, dass die Zahl

der Neuausgaben alter Musik ständig wächst und im Konzertleben die sogenannten „historischen Konzerte", vielfach mit stilgerechten Instrumenten, einen immer breiteren Raum einnehmen.

Sie alle, wofern sie es ernst meinen, die Komponisten, die Bearbeiter und die Spieler, haben keine leichte Aufgabe. Wer das weite Gebiet der alten Musik betritt, dem öffnet sich der Blick auf endlose Fragenkomplexe, der steht vor Entscheidungen, für die er von der Musiklehre her nicht vorbereitet ist. Die Fragen sehen anfangs harmlos aus: Generalbass, Dynamik, alte Instrumente — bald aber kommt der Augenblick, in dem alle Sicherheit, alles Können und Wissen zusammenbricht angesichts der zerschmetternden Erkenntnis, dass Notenschrift eine leere Skizze ist, deren Striche wenig oder nichts verraten von der Macht des Ausdrucks, den in der Zeit ihres Entstehens die Kunstwerke geübt haben.

In mehr als tausendjährigem Ringen hat sich die Notenschrift Kraft um Kraft, Fähigkeit um Fähigkeit erarbeitet: im frühen Mittelalter vermag sie nur die melodische Kurve, das Auf und Ab der Linie im Grossen darzustellen; dann lernt sie zuverlässig die Höhe jedes einzelnen Tones festzulegen, im hohen Mittelalter weist sie den Noten metrische Geltung zu, das ausdrucksbedürftige Zeitalter um 1600 findet Zeichen und Worte für An- und Abschwellen, für Stärkegrad und Zeitmass, für allerhand Verzierungen und für die Abschattung der Spielart, für Bindung und Absetzung, und das Schriftbild verwickelt und verwirrt sich in den nächsen Jahrhunderten in dem Masse, dass heute kaum eine einzige Note ohne mehrfache Erläuterungszeichen dasteht.

Das ersehnte Ziel bleibt jenseits des Erreichbaren. Denn mit der gleichen Beschleunigung, mit der die Sicherung des Vortrags wächst, nimmt offenbar auch das Gefühl für das Freigegebene zu. Anders ausgedrückt: Bindung und individueller Vortrag scheinen sich die Wage zu halten. Man blicke in eine der so überaus genau bezeichneten Mahlerpartituren; allen Bezeichnungen zum Trotz wird sie von den Pulten jeden Orchesters, unter dem Stabe jedes Kapellmeisters, ja, bei jeder Aufführung durch das gleiche Orchester und den gleichen Dirigenten anders klingen. Ebensowenig schützt das Notenbild vor dem ständigen Umgestaltetwerden im Laufe kürzester Zeiträume. Wie anders muss eine Wagneraufführung vor achtzig Jahren geklungen haben, als kein Mensch im Orchester Boehmflöten, französische Oboen, B-Hörner und B-Trompeten blies!

Vollkommen aber versagt die Notenschrift da, wo zum Zustandekommen des Werkes die unmittelbare Improvisation des Ausführenden notwendig ist. Wir wissen heute, dass bis in die Bachzeit hinein die notierten Stimmen nicht nur unverbindlich waren, sondern dass man vom Sänger und Spieler die Belebung und Ausschmückung nach dem Grade seiner eigenen Individualität voraussetzte und verlangte. Wenn etwa der Geiger Geminiani die Violinsonaten seines Lehrers Cozelli in der Form herausgibt, wie der Meister sie tatsächlich gespielt hat, so finden wir die geschriebene Melodie im 17. und 18. Jahrhundert im lebendigen Vortrag bis zur völligen Unkenntlichkeit umgebildet. Orchesterstimmen und Spielanweisungen jener Zeit verraten, dass die Kunst der freien melodischen Umschreibung des Komponierten bis in die Kapellmitglieder hinein Brauch und

Gesetz war. Dazu die völlig ungeschriebene Stegreifergehung, die noch im 19. Jahrhundert in der Kadenz des Virtuosenkonzerts schwach nachflackert, und die ebenfalls ungeschriebene Akkordbegleitung aller Werke zwischen 1600 und 1750 auf Orgeln, Klavieren, Lauten, Theorben und Chitaronen. Nicht zu reden von den Dingen des Vortrags, von Zeitmass, Agogik, Dynamik und Färbung.

In aller Musik, welchen Stiles sie sei, aus welcher Zeit sie stamme, steht neben dem Schaffenden der Nachschaffende, steht neben dem starren Notenbild der lebendige Klang, steht noch ein drittes: der empfangende Zuhörer in einer bestimmten Gesellschaft, in bestimmtem Raume, zu bestimmter Gelegenheit. Palestrinas Messe, wie sie um 1560 erklang, ist nicht nur musikalischer Satz, sondern ein Stück römischer Gegenreformation mit päpstlichen Sängern, schwerem Kirchen-inneren, feierlicher Kulthandlung, Ornat, Weihrauch und Gläubigen einer so und so gearteten örtlich und zeitlich gebundenen Religiosität. Monteverdis Orfeo erwacht 1607 am Mantuaner Hofe zum Leben, nicht nur als Partitur schlechthin sondern als ein Kunstwerk, aus dessen Gestalt die festlich gekleideten und hoch-gestimmten, nicht immer voll aufmerksamen Zuschauer in prunkvoller Umgebung ebensowenig hinwegzudenken sind wie Kostüme, Dekorationen und Maschinen. Streicht eine der gestaltenden Kräfte oder verändert sie, und ihr nehmt dem Ganzen den Sinn.

Musikwerke aller Zeiten, „alte“ wie „neue“, haben weder im Notenbild noch in der Ueberlieferung ein „Original“, dem die Aufführungen authentisch nach-geschaffen werden könnten, wie Kopien einem Meistergemälde. Jede Aufführung muss eine Neuschöpfung sein.

Dieser Schluss ist kein Freibrief für voraussetzungsloses Drauflosmusizieren. Wer die Unzulänglichkeit der Noten erkannt hat, der kann das Heil nicht davon erwarten, dass diese Noten mit „modernem“ Geist erfüllt werden, dass sie be-handelt werden, als hätte ein Zeitgenosse sie geschrieben. Er kann aber ebenso-wenig das Heil davon erwarten, dass mit aller geschichtlichen und philologischen Gewissenhaftigkeit die Praxis der Zeit rekonstruiert und wiedergegeben wird. In beiden Fällen würde das Ergebnis eine Totgeburt sein. Wäre es selbst möglich, einwandfrei nachzuweisen, wie ein bestimmtes Werk oder wenigstens eine be-stimmte Gattung zur Zeit ihres Entstehens aufgeführt worden ist, gelänge es, die Instrumentierung, das Zeitmass und was sich sonst aus theoretischen und etwa bildnerischen Quellen herausziehen liesse, sicherzustellen, es bliebe immer noch ein Rest, der der Enthüllung trotzte, ein Schleier, der sich nicht hinwegziehen liesse, es bliebe vor allem der einstige Hörer, der unter allen Umständen unrettbar untergegangen ist und dem wir uns mit unserer veränderten Artung, mit all unserem eigenen Erleben und dem uns Zugewachsenen unserer unmittelbaren Ahnen nicht angleichen können. Wer aber glaubt, sich über alles hinwegsetzen zu dürfen, was in der Entstehungszeit eines Kunstwerkes galt, der begibt sich in die Rolle dessen, der etwa eine überlieferte Raffaelsche Zeichnung mit der Palette Manets oder Cézannes ausmalen wollte. Er gäbe uns kein Kunstwerk sondern ein Gemenge unorganischer Bestandteile.

Der rechte Weg liegt nicht als goldene Mittelstrasse zwischen beiden Extremen, sondern, von beiden getragen, über ihnen. Nicht philologische Akribie, nicht naive Unbekümmertheit können die Richtschnur sein, nur jene höchste Verbindung von Wissen und Können, denen die eine wie die andere Diener ist.

Als erste Vorbedingung kann an Wissen nicht leicht zu viel gefordert werden; denn ein halbes Wissen ist hier wie in anderen Fällen eher schädlich als nutzbringend. Ob es sich um den instrumentalen, den rhythmischen oder ornamentalen Teil der Aufführungspraxis handelt — das, worauf es ankommt, ist die Bedeutung aller Ausdrucksmittel für den Stil zu erfassen. Es hilft nichts, gelernt zu haben, dass in barocker Musik ein Cembalo die Akkorde mitspielt, und nachher dem Buchstaben zuliebe zu einem gänzlich veränderten Orchester irgend einen lahmen Cembalo-Ersatz zu stellen; es ist sinnlos, auf Grund zeitgenössischer Traktate eine einfach notierte Melodie reich zu ornamentieren, ohne zu merken, dass diese Ornamentierung zum Pleonasmus wird, wenn nach heutigem Brauch die Melodie mit dynamischen Mitteln expressiv gemacht wird; es heisst für den Buchstaben und gegen den Geist arbeiten, wenn man nicht unterscheiden kann zwischen einem Stand des Instrumentenbaues, der durch technische Unreife bedingt ist, und einem solchen, der ein zwingender Ausdruck bestimmter stilistischer Notwendigkeiten ist.

Erst wer hier zur Klarheit gekommen ist, wer das Kunstwerk als Erscheinung seiner Zeit, als lebendigen Organismus in allen seinen Teilen erfasst hat, der hat die Freiheit, es neu wiedererstehen zu lassen in der Form, die ihm neue Menschen und neue Daseinsbedingungen auferlegen.

Diese Freiheit aber muss sich wie jede wohlverstandene Freiheit auf Verantwortungsgefühl gründen und auf Takt.

Erwin Felber (Wien)

GELTUNG VON NATURGESETZEN IN DER MUSIK

Wie jeder Organismus ist auch die Musik ein Lebewesen, welches bestimmten Gesetzen der Entwicklung unterliegt. Welcher Art diese Entwicklung ist, und welchen Gesetzen sie unterworfen ist, darüber herrschen noch immer unklare Vorstellungen. Noch vor einem Jahrhundert sah man in ihrer Entwicklung eine immerfort aufwärtssteigende Gerade, mitunter billigte man der Musik auch eine Zeit der Sammlung zu, während welcher die aufsteigende Richtung durch die Horizontale abgelöst wird. Später traten zwei Entwicklungskurven auf den Plan, die Wellenlinie, in welcher Berge und Täler miteinander abwechseln, und schliesslich die Spirale, in welcher die gleiche Kurve in einer anderen Ebene des Gefühls, der Technik usw., aber doch in einer analogen Gestalt wiederkehrt.

Diese immer neue Wiederkehr des Gleichen in der Tonwelt ist wohl das eigenartigste Problem ihrer gesamten Entwicklung, und in ihm offenbart sich am

exaktesten das Verwurzeltsein und Abhängigsein der Tonwelt von der Welt der Naturgesetze, in deren Erforschung ja auch erst seit kurzem neue Bahnen beschritten wurden. Noch am Ende des 19. Jahrhunderts schwur man auf die Darwinsche Entwicklungslehre, auf die Selektion, deren Wesen darin besteht, dass sich die Organismen nach den Gesetzen der Vererbung, der Variabilität und der durch den Kampf ums Dasein hervorgerufenen natürlichen Zuchtwahl zu immer höheren Stufen der Vollkommenheit und der Zweckmässigkeit hinaufentwickeln. Diese Selektion, welche in letzter Linie dazu führen müsste, dass die Bäume der Entwicklung in den Himmel wachsen, und dass der Mensch mit der Zeit zum Uebermenschen wird, der auf dem Turm der Entwicklung, auch ohne babylonische Verwirrung zu stiften, immer höher emporsteigt, wurde bisweilen auch von biologisch vorgebildeten Musikforschern auf die Tonwelt versuchsweise angewandt.

Im Jahrbuch Peters des Jahres 1900 hat Oswald Koller auf die mannigfachen Parallelen zwischen Naturwerden und Musikwerden hingewiesen. Er führt dort Beispiele an für konservative Vererbung, Vererbung der von den Vorfahren ererbten Eigenschaften, durch welche man jenen ähnelt, und anderseits für progressive Vererbung der selbst erworbenen Eigenschaften, durch die man sich also von den Vorfahren unterscheidet. Formen ersterer Art, bei denen der subjektive persönliche Einschlag infolge der Tradition gering ist, sind beispielsweise der gregorianische Choral oder auch das Volkslied, in dem das Empfinden der ganzen Gattung Ausdruck findet, das progressive Element spricht sich hingegen deutlicher in der weniger durch Tradition gebundenen Instrumentalmusik aus. Freilich sind gerade an dem Schicksal, welchem das Volklied auf seinen weiten Wanderungen über Land und Meer unterliegt, zugleich mit dem Kampfe ums Dasein auch die veränderten Lebensbedingungen beteiligt, gewissermassen die Akklimatisation des Liedes, welches sich erst an das neue musikalische Klima gewöhnen, sich gleichsam auf den neuen rhythmischen Pulsschlag, auf die Bevorzugung anderer Intervalle aus einem anders gearteten Rassen-Temperament heraus, vielleicht auch auf andere formale Umgangsformen aus uns noch unbekannten soziologischen Zusammenhängen heraus umstellen muss. So führt etwa Georg Schünemann an dem Beispiel des Liedes der deutschen Kolonisten in Russland aus, wie das deutsche Lied in Russland in Anpassung an die russischen Verhältnisse vollständig „zersungen" wird, wie es in seinem sentimentalisierten Ausdruck, in seiner breiten Melodik, in seiner Freude am slavischen Variieren und Kolorieren, in den breiten Abschlüssen, in der rhythmischen Freizügigkeit — bald Accelerando, bald verschleppte Zeitmasse —, im weichen Tonansatz weitgehend russifiziert wird, ohne dass damit das ursprünglich deutsche Volkslied sein Eigenleben völlig verliert.

Oswald Koller gibt in seinem verdienstlichen Aufsatz noch mannigfache Beispiele für naturwissenschaftliche Analogien in der Musik, für Variation durch Gebrauch oder Nichtgebrauch einzelner Organe, für das Absterben des unzweckmässig Organisierten, für natürliche, für nachahmende (Mimikry) und für geschlechtliche Zuchtwahl: Pracht der äusseren musikalischen Ausdrucksmittel, welche das Publikum zeitweilig ähnlich anlocken, wie der reiche Schmuck, das bunte Gefieder,

die schönste Stimme usw. den Sieg der Männchen über die Tierweibchen im Kampfe der Rivalen entscheidet.

Mit diesen Analogien steht es natürlich wie mit allen Vergleichen. Nicht ohne weiteres ist das Tertium comparationis in aller Schärfe zu fassen. Es ist ebenso leicht wie leichtfertig, wenn sich eine Form, eine Technik, ein Ausdrucksmittel in der Tonkunst nicht sogleich ohne weiteres durchgesetzt hat, hinterher festzustellen, dass sie unzweckmässig organisiert und darum dem Kampf ums Dasein nicht gewachsen war. Oft kann man ja gar nicht feststellen, ob es sich um ein richtiges Artmerkmal gehandelt hat, ob es zur rechten Zeit in Erscheinung trat, ob es nicht vielleicht nur vorläufig verschwindet und später wieder einmal aus günstigerem Nährboden herauswächst.

Derlei latente Merkmale, welche früher einmal einer Art anhafteten, anscheinend verloren gingen und nach kürzerer oder längerer Zeit wiederkehren, führen zu einem der geheimnisvollsten Gesetze der Naturwissenschaft, welches diese mit sämtlichen Künsten gemeinsam hat, nämlich zur ewigen Wiederkehr des Gleichen. Plastik und Malerei, Musik, Lyrik und Drama gehen scheinbar völlig willkürlich bewusst ihre selbständigen getrennten Wege. In höherem — oder sagen wir naturwissenschaftlichem — Sinne sind sie freilich nur Ausdruck des übersinnlichen, gleichsam mythologischen Denkens einer Zeit, einer Epoche, einer heute noch gar nicht exakt abgrenzbaren Generation, welche von der vorhergehenden ein Erbe übernimmt, durch Vererbung aus ihr hervorgeht.

Vererbung nannte man früher einmal die Gleichheit der Nachkommen mit den Vorfahren. Darwin verfocht hier den Gedanken der Entwicklung, er liess freilich auch „Atavismen“ gelten, Rückschläge, durch welche alte, längst entschwundene Artmerkmale wieder jung und lebensfähig werden. Heute weiss man, dass es mit diesen sogenannten Atavismen eine vielfache andere Bewandtnis hat. Man dankt dies der Erkenntnis der sogenannten „Mendelschen Regeln“, ein Erfolg der Versuche, welche Pater Gregor Mendel in seiner Heimatstadt Brünn im Königskloster an Erbsen anstellte. Im Jahre 1865 veröffentlichte er die Ergebnisse in einer Zeitung, doch erst um das Jahr 1900 wurde das Gesetz und die Veröffentlichung von Correns neu entdeckt und der gesamten Biologie nutzbar gemacht. Gregor Mendel stellte fest, was aus der Paarung von Verschiedenartigem in den nächsten Generationen der Reihe nach hervorgeht. Wenn man weiss und rot blühende Erbsen miteinander paart, so tritt wohl in der nächsten Generation eine gleichmässige Bastardierung zu rosa auf. Aber wenn man die Paarung dieser intermediären rosafarbenen Bastarde untereinander fortsetzt, so bleibt das Rosa nicht restlos bestehen, sondern die ursprüngliche Rasse schlägt neben dem Bastard wieder durch. Nur eine Hälfte der zweiten Generation bleibt rosa, in der anderen Hälfte spaltet die Elterngeneration wieder rein heraus, und zwar genau zur Hälfte rot, zur anderen Hälfte weiss. Dieses Gesetz, welches man immer wieder auf seine Richtigkeit erproben kann, zeigt deutlich, dass die Entwicklung nicht nur darin besteht, dass durch Bastardierung verschiedener Arten unbedingt Neues geschaffen wird, sondern dass zu ihr gleichsam auch das Festhalten an dem erprobten Alten gehört, welches immer wieder durchschlägt (man denke da etwa

an die immer wiederkehrenden Nasen- und Lippenformen auf den Porträts der alten Habsburger).

Diese Mendelschen Regeln lassen sich natürlich nicht ohne weiteres auf die Kunst übertragen. In der Natur kennt man ja einigermassen die in Betracht kommenden Artmerkmale, die Grösse, die Form, die Farbe usw., man kennt genau den Begriff der Generation, man kennt die äusseren Einflüsse, welche man durch das planmässige Zuchtexperiment weitgehend ausschalten kann. Ganz anders in der Kunst, in der das planmässige Zuchtexperiment unmöglich ist und sich die Reinrassigkeit eines Individuums in bezug auf musikalische Eigenschaften gar nicht feststellen lässt. Wie intensiv sich übrigens die musikalische Begabung individuell vererben kann, wie da das Musikalische gegenüber dem Unmusikalischen praevaliert, zeigt deutlich das Beispiel der Familie Bach, welche, weil sie immer wieder mit Artgleichen, mit Musikerfamilien, eheliche Verbindungen einging, an die zwei Dutzend mehr oder weniger berühmte Musiker der Welt schenkte. Der Biologe Kammerer hat übrigens erklärt, dass die musikalische Begabung wie jede andere erbliche Eigenschaft im Wege der Keimzellen von den Eltern auf die Kinder übergeht.

Viel komplizierter als die Entwicklung der individuellen musikalischen Begabung durch Vererbung von Generation zu Generation ist die Feststellung der Entwicklung der Kunst als Gattung von Geschlecht zu Geschlecht. Während in der Natur ein Lebewesen zunächst ein Produkt seiner Eltern ist, ist es in der Kunst einerseits aus der Idee des Künstlers als subjektiver Komponente, andrerseits aus seiner Zeit heraus als objektiver Komponente entstanden, man mag dabei auch an konservative Vererbung von den Vorfahren her und andrerseits an progressive Befruchtung durch den Künstler selbst denken, durch welche er auf die Kunstwerke späterer Generationen einwirken mag. Und wie das embryonale Stadium eines Tieres über dessen Entwicklung Aufschluss gibt, so lassen uns ähnlich die Entwürfe des Künstlers — etwa die Skizzenbücher Beethovens — das Embryo eines Kunstwerkes erkennen, für welches freilich das biogenetische Grundgesetz — Uebereinstimmung von Phylogenie und Ontogenie — durchaus nicht ohne weiteres angewandt werden kann. Das Auf und Ab der Formen, der Perioden und der Stile und die einzelnen künstlerischen Erscheinungen biologisch zu erklären, ist gewiss noch verfrüht. Immerhin zeigen sich überraschende übereinstimmende periodische Erscheinungen in den verschiedenen Künsten — Klassik, Romantik, Impressionismus, Expressionismus usw. —, ferner ganz eigenartige Analogien, wenn es nicht viel mehr ist, wie zwischen der Mehrstimmigkeit der Primitiven und unseres frühen christlichen Mittelalters. Und der immer wiederkehrende Wechsel zwischen dem Einfachen und dem Komplizierten, zwischen Fläche und Tiefe, zwischen Linearem und Malerischem, zwischen Renaissance und Barock, zwischen Klassik und Romantik usw. zwingt zur Frage, ob es sich da wirklich nur um ein historisches, durch äussere Umstände bedingtes Werden oder nicht vielmehr um biologische Funktionsäusserungen eines lebendigen Kunst-Organismus handelt.

Das Zurückgreifen auf die gute alte Zeit ist ja nicht erst eine Idee unserer mit primitiven und exotischen Elementen durchsetzten Tonwelt: schon die alten Niederländer greifen auf das viel ältere Volkslied zurück, die Grossmeister des Barock machen — zum mindesten unbewusst — die altniederländischen Musikvokabeln ihrer eigenen Tonsprache dienstbar, in der Schule der Wiener Vorklassiker und Klassiker mischen und kreuzen sich weit ältere süddeutsche und norddeutsche, Mannheimer und italienische Artmerkmale und Manieren. Und wenn Richard Strauss auf Mozart zurückblickt, Max Reger auf Bach oder Pfitzner auf Palestrina, so ist dies vielleicht kein willkürliches Wollen der Tondichter, sondern ein unbewusst zwangsläufiges Müssen einer Zeit, einer Generation, in welcher eben verschiedene ältere Artmerkmale herausspalten müssen, und in welcher die genannten Tondichter nicht nur Individuen, sondern auch in höherem, gleichsam biologischem Sinne Exponenten einer Gattung sind.

Es herrschen eben bestimmte Artmerkmale im naturwissenschaftlichen Sinne in einer Kunstgeneration vor, welche im Wege der sie gestaltenden Künstler in der Aussenwelt real in Erscheinung treten. Wenn die Künstler schaffen, so bringen sie erstens das Herkömmliche, zweitens das Neue und schliesslich die neuartige Wiederkehr des Alten, welches eben das Alte und doch auch wieder etwas ganz anderes darstellt, da das Alte latent durch die seitdem verflossenen Generationen hindurchgegangen, also gleichsam nicht mehr originär, sondern derivativ ist und darum auch — im naturwissenschaftlichen Sinne, im Sinne der Mendelschen Regeln — nicht mehr jene durchschlagende Kraft haben kann wie vormals, da es primär, gleichsam rassenrein in Erscheinung trat. Im Sinne höherer Wahrheit ist es jedoch nicht der Künstler, nicht das Individium welches schafft, sondern die Zeit, die Generation, welche nach noch unerforschten Gesetzen die Künstler auf den Plan ruft und zu jenem Schaffen zwingt, welches die Naturgesetze einer Zeit diktieren.

Natürlich werden diese Gesetze vielfach von äusseren Faktoren — wirtschaftliche, politische, soziale Verhältnisse usw. — durchkreuzt. Ein ganz einfaches Beispiel aus unserer Zeit: wenn die Kosten für ein grosses Orchester infolge der Wirtschaftskrise unerschwinglich werden, so stellen sich die Komponisten auf das Kammerorchester um, und die ganze Instrumentationstechnik muss sich — freilich nur bis auf weiteres, es spielen übrigens auch innere rein künstlerische Faktoren bei der Reduktion des Orchesters mit — schrittweise umbilden.

Und wie die vom Meer aufs Land — infolge Verebben des Meeres — versetzten Wasserpflanzen sich den neuen Verhältnissen anpassen müssen und die infolge Vordringen der Flut vom Land ins Meer geworfenen Tiere ihre Atmungsorgane und ihre Gliedmassen umbilden, so bildet die Musik im Kampfe um die örtliche und zeitliche Anpassung allmählich ihre Kadenzen um, auf denen sie sich gleichsam fortbewegt. Schon die altindische Rezitation zeigt uns, wie von der Kadenz aus in den der Sprache abgelauschten primitiven Sprechgesang selbständiges musikalisches Leben eintritt, das sich allmählich im Wege der Kadenz von dem Ende des Stückes über dessen Mitteleinschnitt in alle Teile desselben fortpflanzt. Und

dieselbe Entwicklung zeigt, getrennt durch Weltteile und ungezählte Generationen, der gregorianische Choral, der zum Fundament der gesamten abendländischen Musik geworden ist. Und dieser gregorianische Choral, welcher zwischen Okzident und Orient vermittelt, er wirkt weiter in den Messen und Liedern des Mittelalters, er gestaltet sich, teilweise im Kampfe ums Dasein der vom Protestantismus bedrohten katholischen Kirchenmusik, zum evangelischen Gemeindechoral um, welchen Nietzsche den ersten dionysischen Lockruf nennt. Auf diesem Weg dringt er in die Passionsmusiken und in die Choralkantaten ein und wird so zu einem der Haupt- und Strebepfeiler des Bachschen Kunstwerkes, welchem das Sehnen der Jugend von heute gilt.

Es mag heute noch ganz aussichtslos erscheinen, festzustellen, nach welchem Schlüssel, nach welchem ziffernmässigen Verhältnis Gesetz und Zufall in der musikalischen Stilbildung, in dem komplizierten Musikbau, der eine Vielheit von als Einzelwesen heute noch nicht definierbaren Organismen umfasst, ineinandergreifen. Immerhin dürfte für den einigermassen naturwissenschaftlich geschulten, vergleichenden Betrachter der Tonwelt feststehen, dass die Periodizität, deren Rhythmen das All erfüllen, auch vor den Toren der Kunst und insbesondere der Musik, des reinsten Ausdruckes übersinnlichen Denkens und Fühlens, nicht Halt macht. Das Alte stürzt und kehrt in anderer Erscheinungsform wieder, eine Klassik wird immer wieder durch eine Romantik abgelöst, und es zeugt für die tiefste Erkenntnis des künstlerischen Werdeprozesses, wenn sich Goethe gelegentlich zu Eckermann äussert: „Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke". Gustav Mahler, der durchaus gesunde Musiker, hat bekanntlich diesen Ausspruch in einem Brief übernommen und die schönen Worte hinzugefügt: „Das meiste Neuere ist nicht romantisch, weil es neu, sondern weil es schwach, kränklich und krank ist, und das Alte ist nicht klassisch, weil es alt, sondern weil es stark, frisch, froh und gesund ist". Vielleicht ist es einer der letzten Weisheitsschlüsse der uns in allen Einzelheiten noch verschlossenen künstlerischen Entwicklung und Erneuerung, dass eben immer wieder nach einer morsch gewordenen Romantik eine starke, gerade, einfache Klassik in den verschiedensten Künsten unter den verschiedensten Namen in den verschiedensten Perioden art-erhaltend durchschlägt.

Diese ewige Wiederkehr, in welcher zugleich eine Gesundung, eine Art Regeneration liegt, mag ein Trost für jeden aus dem Geiste seiner Zeit heraus schwer ringenden ehrlichen Künstler sein, aber zugleich ein Warnungszeichen ebenso für alle Charlatane, welche sich ohne inneren Zwang die Konjunktur des Augenblickes zunutze machen, wie für alle Beckmesser, welche alles Neue grundsätzlich in den Kot zerren. Die Kunst muss eben unbekümmert um Tendenzen und Schlagworte den ihr mit innerer Notwendigkeit gewiesenen Weg gehen. Und dass dieser Weg immer wieder nach stilistischer Vermischung eine Entmischung, eine Rückkehr des Gewesenen in neuer zeitgemässer Ausdrucksform bringt, das scheint mir deutlich auf den Machtbereich der Mendelschen Regeln hinzuweisen. Mag auch diese kunsthistorische Umdeutung der Mendelschen Regeln vorläufig, insolange noch alle eindeutigen Definitionen über die musikalisch-biologischen

Grundbegriffe — wie Art, Artmerkmal, Generation, Artgleichheit, Artverschiedenheit usw. — ausstehen, wie ein Versuch mit untauglichen Mitteln anmuten, so erscheint sie mir doch immerhin als ein diskussionsfähiger Versuch an einem tauglichen Objekt.

Hans Költzsch (Erlangen)

DAS GENIE IM STROM DES KULTURGESCHEHENS

Es gehört zu den schwierigsten Problemstellungen der Kulturwissenschaft, den Verhältnissen und Bindungen von überpersönlichem Kulturgeschehen und grossen Persönlichkeiten, von Kultur-Tendenz, Kultur-„Willen“ und Genie nachzuspüren. Die Forschung — in Gesamtwissenschaft wie auch in den Einzeldisziplinen — hat Fragen dieser Art wohlweislich immer erst an das Ende ihrer Untersuchungen gestellt oder gar sie über der Lösung interner Probleme ganz in den Hintergrund geschoben, ja sie wohl überhaupt nicht angeschnitten. Bezeichnend dafür ist die Tatsache, dass, als Spengler erst wieder Gedanken von solch gefährlich weiter, aber doch erregend interessanter Tragweite in den Brennpunkt lebendiger Forschung warf, sie, wo nicht angegriffen, kritisiert oder negiert, ziemlich unverwertet blieben. Und doch sollte gerade die heutige Kulturwissenschaft, insbesondere die Kunstwissenschaft aufs höchste mit der Lösung derartiger Problemkomplexe ringen. Ist sie doch nur allzu sehr noch auf weite Strecken hin in der rationalistischen Einstellung eines vergangenen Jahrhunderts, des Jahrhunderts ihrer eigenen Entstehung, befangen; in einer Einstellung, die in verblendeter Einseitigkeit den Anspruch erhebt, naturwissenschaftliche Gesetzmässigkeit, kausale Folgerichtigkeit und dergleichen auf geistesgeschichtliches Geschehen anwenden zu dürfen. Einer solchen Haltung sollte doch eigentlich der Gedanke einer Regulation der grossen Menschen im Ablauf des Kulturstromes nahe liegen. All diesem bewegten Ablauf scheint eine tiefe Logik des Werdens innezuwohnen, die man, rückschauend, herausspürt, ja die der grosse Mensch zuweilen selbst um sich und in sich fühlt als einen geheimnisvollen „daimon“, der ihn regiert, Schicksal und „Zufall“ seines Lebens und Schaffens bestimmt. Die von nüchterner Forschung herausgefundene feste Verankerung des „grossen Menschen“ in Zeit und Umwelt bestärkt dieses Gefühl noch.

Indessen muss man hier zwei hauptsächliche Erscheinungsweisen des Genies feststellen und scheiden: einmal den Genius, der im Laufe eines „Stil“-Geschehens fest verankert ist und eine Gross- oder Höchstleistung, einen Abschluss, ja oft damit eine Stil-Wende darstellt, andererseits aber die einsame, überragende Sonderbegabung, die isoliert in der Zeit dasteht, wenn auch naturgemäss nicht ohne alle Verknüpfung mit ihr. Der Unterschied in den Ver-

tretern dieser zwei Offenbarungsarten des grossen Menschen liegt nicht immer offen zu Tage und ist klar zu definieren, wird aber sofort fühlbar, wenn man an Beispiele der Musikgeschichte denkt, etwa an Palestrina, Bach, vielleicht auch an Schubert, und diese absolut kulturhaft bedingten, mit geschlossenster Notwendigkeit aufragenden geistesgeschichtlichen Gipfel mit den grossen, tief zu innerst nicht schicksalhaft, sondern gleichsam willkürlich auftretenden „Persönlichkeiten" Beethoven, Mozart, Brahms, Bruckner, Wagner vergleicht.

Alle Menschen gehören durch Geburt irgend einem kulturellen Ablauf an und können nie ausserhalb von diesem verstanden werden. Aller Schicksal verläuft kausal gebunden im Rahmen einer „Geschichte". Doch die Bindung jener ersten Art des Genies mit dem Strom des Geschehens ist besonderer Art, und sie ist besonderer Art auch gegenüber der anderen Persönlichkeiten. Kosmische Triebfedern grosser Ereignisse, Kulturwandlungen, verspürt man bei den ersteren. Die „Persönlichkeit", soweit hier überhaupt noch von einer solchen geredet werden darf, tritt ganz abstrakt auf. Der betreffende künstlerische Komplex ist Mittel zum Zweck, d. h. Medium der Verkörperung und Vollendung einer Zeitseele. Er ist Kristallisation eines „Kulturwillens", Stagnation eines Stilbildes. Er wird von einer ganz überpersönlichen Tendenz gleichsam geboren und erfüllt diese Tendenz bis in ihre letzten Konsequenzen. Vielleicht ist aus dieser Tatsache heraus einmal für zukünftige Forschung eine Normungsmöglichkeit gegeben und damit die so heftig umstrittene Möglichkeit, im Reiche des geistesgeschichtlichen Geschehens Wertungen anzusetzen. Denn es liegt nahe, mit der Feststellung der zwei oben genannten Erscheinungsweisen des Genies eine Rangordnung zu verbinden, die Menschen der ersteren Art höher zu stellen wagt als die der anderen. Die unbewusste, selbstlose Erfüllung einer hohen kulturgeschichtlichen Mission darf wohl höher eingeschätzt werden als die — ebenfalls meist unbewusste — Ausgestaltung, Klärung, Festigung eines wohl auch in Zeit und Umwelt verankerten, doch zu innerst isolierten Persönlichkeitskomplexes, ohne dass indessen im letzteren Falle dem einzelnen irgendwelche „Schuld" an dieser jeweiligen Konstituierung seines Ichs zuzumessen ist!

Es erscheint charakteristisch, dass z. B. im Verlauf der Musikgeschichte diese letzte Art der Genie-Prägung um so zahlreicher auftritt, je näher man, etwa von der Mitte des 18. Jahrhunderts ab, der neueren Zeit tritt. Es gibt nach etwa 1750 in der Musikgeschichte (ausser vielleicht Schubert) keine Persönlichkeit mehr, die man in ihrer Wesenheit wie etwa Bach und Palestrina als genetisch-kulturhaft geforderten Ausdruck einer Zeittendenz ansprechen dürfte. Auch Beethoven ist „nur" eine überlebensgrosse, ringende Einzelpersönlichkeit; seine Zusammenstellung mit dem geistigen Komplex des deutschen Idealismus ist, wenn auch nicht unberechtigt, so doch bei weitem nicht erschöpfend, soll die Struktur seiner Persönlichkeit prägnant erfasst werden. Noch deutlicher aber sieht man, wie nach ihm nur grosse Individual-Organismen entstehen, naturgemäss durchaus mit „Zeit", „Zeitströmung" und allem kulturellen Zustand verbunden, aber doch in sich eigentlich geschlossen, nur durch die Tragweite des rein persönlichen Könnens und Wollens gebunden und nur von ähnlich gerichteten

Naturen voll zu verstehen (Wagner, Brahms!). Die ehedem weite und allumfassende Kunst zersplittert in Richtungen, Parteien . . .

Indessen erscheint der oben ausgesprochene und mit einigen Beispielen aus der Musikgeschichte ausgeführte Gedanke einer Regulation der grossen Menschen skeptischen Ueberlegungen doch etwas phantastisch. Zwei Einwände bzw. Fragen stellen sich seiner Anerkennung entgegen: einmal der Hinweis auf den „Zufall", dem auch das Genie oft ausgesetzt ist, und der eine Deutung von dessen Lebens- und Schaffensdaten im einheitsbezogenen Sinne, im Hinblick auf ein festes, von einer historisch-genetischen Entwicklung g e f o r d e r t e s Zentrum seines Trägers nicht zulässt. Einzelheiten des Lebensschicksals, der Umgebung etwa des sich entwickelnden jungen Menschen, dann der äusseren Stationen seines Lebensweges, der Schaffensanregungen, alle solche Daten scheinen blossem Zufall ausgesetzt zu sein und so die Annahme eines zentralen, sie erst geheimnisvoll heranziehenden, metaphysischen Hintergrundes zu verbieten. Doch dem ist nicht so. Im Leben des grossen Menschen ist wahrhaftig nichts Zufall, nichts Willkür. Zwischen dem Genie und den Tatsachen besteht, wie Spengler einmal sagt, ein „Einklang metaphysischen Taktes", der seinen Schicksalen, Entscheidungen, Schöpfungen eine „traumhafte Sicherheit" gibt. Es k a n n nicht blosser Zufall sein, dass im Jahre 1805 W e b e r s Freund Berner gerade rechtzeitig zu ihm kam, um den Unglücklichen, der versehentlich aus einer Flasche Salpetersäure getrunken hatte, vor sicherem Tode zu bewahren. Die Stationen und Erscheinungen auf G o e t h e s Lebenspfade — Leipzig, Strassburg, Wetzlar, Herder, Lili, Charlotte von Stein usw. — sind nicht zufällige Umgebungen, Einflüsse, Erlebnisse, sondern werden von einem mysteriösen Zentrum aus zur Kristallisierung dieses Komplexes „Goethe" magisch-magnetisch herangezogen.

Wie das Verhältnis von Einzeltatsache und Lebensganzheit grosser Menschen, so ist es auch, tritt man wieder in den Kreis umfassendster Beziehungen, das dieser Ganzheiten zu dem kultur-historischen Ablauf, zur „Geschichte". Die Geschichte in ihren kulturellen, „stilistischen" Wandlungen und Stagnationen bedarf bestimmter Werkzeuge und bildet sie naturnotwendig. Das geheimnisvolle Agens in ihr, die „Zeitseele", oder auch weiter gefasst die „Kulturseele", schafft sich ihre zweckhaften Ausdrucksniederschläge, Kristallisationen. Und hier erhebt sich die zweite, ungleich schwieriger zu lösende Frage: wie behauptet sich in diesem Verlauf der T r ä g e r solcher Kulturtendenzen, das Medium, das die Gipfel und Knotenpunkte solcher ausserindividuellen Verläufe doch schliesslich mit eigener Arbeit zum Vorschein bringt: der M e n s c h, d. h. die komplexhafte, aktive künstlerische Persönlichkeit? Ist diese ganz unwesentlich, verschwindet a l l e s Individuale letzten Endes, bedarf das Schicksal n i c h t eines eines b e s t i m m t e n Einzelnen zur Verwirklichung einer seiner Tatsachen? Ist Bach „nur" ein Werkzeug gewisser Strömungen, stilgeschichtlicher und, in seinem Falle, auch gewissermassen familiengeschichtlicher Natur, die an der von ihm eingenommenen Stelle einen solchen Kräftepol „Bach" notwendig fordern? Ist Palestrina nur Ergebnis (und höchstes Ende) einer seit etwa zwei Jahrhunderten zu ihm hin laufenden Stil-Linie? Verwirklicht sich irgend ein Kultur-

moment unbeschadet eines bestimmten Mittlers, Trägers? Phantastisch, ja grotesk erscheint der von Spengler ausgesprochene Gedanke, dass Napoleon z. B. bei Marengo hätte fallen können, dass aber, was er b e d e u t e t e, dann in anderer Gestalt verwirklicht worden wäre, oder: dass Goethe in frühen Jahren hätte sterben können, nicht aber seine „Idee". „Faust und Tasso wären nicht geschrieben worden, aber sie wären, ohne ihre poetische Greifbarkeit, in einem sehr geheimnisvollen Sinne trotzdem gewesen." Das würde eine Ausschaltung a l l e s „persönlichen" Strebens und Ringens, überhaupt aller persönlichen Aktivität bei diesen grossen Menschen bedeuten, die, ungeachtet aller gefühlsmässigen Momente, ungeheuerlich erscheint. Das alte Wort: „Genie ist Fleiss" darf wohl auch bei ihnen, wenn auch nur in ganz bestimmtem Sinn, Geltung behalten. Das (bewusste oder unbewusste) Ringen jener Grossen mit der Materie des Lebens und der künstlerischen Gegebenheiten, die durchaus nüchtern verfolgbare zähe Arbeit auf ein Ziel zu, auf eine vollkommene Auswirkung vorhanden gefühlter Kräfte, einer vorhanden gefühlten Mission, es darf als p e r s ö n l i c h s t e Leistung gebucht werden. Die F r e i h e i t d e s D a s s besteht: d a s s sie ihre Mission erfüllen, ist ihr unbestreitbares Eigen, w a s sie schaffen, ist „Offenbarung von etwas Metaphysischem, ein Müssen, ein Schicksal!"

Die Lebenden

Hans David (Berlin)

MAX REGER

1.

Ein bedauerlicher Abstand besteht seit einiger Zeit zwischen dem musikalischen Schaffen und der Aufnahmefähigkeit des Publikums. Die meisten Hörer, gesättigt von den Werken der Klassiker und Romantiker, waren noch beschäftigt, Brahms und den moderneren, aber leichteren Strauss in sich aufzunehmen, als Mahler und Reger schon reifste Gestaltungen hervorbrachten. In der Zeit, da die Werke als Entdeckungen berauschen konnten, ist die notwendige Bemühung um ein Verständnis der neuen Ziele, der neuen Art nicht erfolgt.

Die Gegenwart muss also zunächst einmal die den meisten Menschen noch unzugänglichen Werke erschliessen. Sie muss sodann die versäumte Auseinandersetzung nachholen. Nun haben inzwischen die Schaffenden die grossen Leistungen der vorangegangenen Generation längst verarbeitet, die Entwicklung zeigt eine völlig veränderte Richtung. Wir betrachten die Produktion der letzten Jahrzehnte bereits unter Gesichtspunkten, die sich von denen der Zeitgenossen wesentlich unterscheiden; die Bedenken gegen Kompositionen jeder Art haben sich in auffallendem Masse vermehrt. Im Gegensatz zu allen Befürchtungen haben die Wandlungen des musikalischen Geistes, die seit den letzten grossen symphonischen Schöpfungen eingetreten sind, uns gerade die Sinne geschärft, dass wir die Meister des ausgehenden 19. Jahrhunderts in ihrer vollen historischen und persönlichen Bedeutung anerkennen. Wir lieben und verehren heute Mahler und Reger, diese bei aller Verschiedenheit so eigenartig verwandten Naturen, wie sie kaum von ihren Zeitgenossen geliebt worden sind. Und so hat das diesjährige Regerfest unser inniges Verhältnis zum jüngeren der beiden Meister zutiefst bestätigt.

Eine unerhörte Intensität beherrscht jedes der Regerschen Werke. Sie wird wohl von allen Hörern instinktiv empfunden. Aber nur wenige Menschen fühlen den Knochenbau, der den Körper der einzelnen Schöpfung trägt und zusammenhält. So scheint allzuvielen die Einzelheit verworren, das Ganze willkürlich und formlos. Hier sollten beständige Hinweise auf die zusammenfassenden Züge des Stils und Aufbaus das Verständnis des Regerschen Schaffens vertiefen und verbreitern.

2.

Die Musik des 19. Jahrhunderts ist in zunehmendem Masse von Einzelzügen ihres Charakters aus erfasst worden. Man liebte ein Thema, einen Uebergang, eine von der Musik erweckte Empfindung. Man liebte die gesättigte Stimmung, den seelenerfüllten Ausdruck, man löste die Symphonie, die Sonate in eine Blütenlese von isolierten Schönheiten auf.

Vor dem Schaffen Regers versagt solche Betrachtung. Die Verdichtung des Ausdrucks, die aus der harmonischen und melodischen Wechselhaftigkeit des Stils erwächst, lässt fast nie jenes Beseligtsein des hingebungsvollen Träumens empfinden, das uns die Werke von Brahms bisweilen verleidet. Die Stimmung ist nie selbstgenügsam, sondern enthält immer einen Antrieb, eine Bewegung. So strebt unser Empfinden stets weiter; der Moment wird als Uebergang gefasst und erst der Satz als Ganzes gewährt uns die Befriedigung, die mancher in der unruhevollen Einzelheit des Regerschen Werks vergeblich sucht.

Regers Stil ist kompakt. Die melodischen Bildungen zeigen selten eine ganz einfache Gestalt; der harmonische Satz muss als kompliziert, ja, wegen der Seltenheit durchsichtiger Akkorde oder Akkord-Lagen geradezu als schwerfällig bezeichnet werden; die klangliche Realisierung schliesslich ist regelmässig sei es auf dem Klavier, sei es im Orchester sehr massiv, da Reger die orgelmässige Registrierung mit mehrfachem Unisono oder Erklingen gleicher Töne in verschiedenen Oktavlagen liebt. Das alles sind Elemente jenes Stils des 19. Jahrhunderts, dessen Absterben wir erleben; es sind Elemente, die ein hohes Pathos, einen gewaltigen inneren Anspruch des Werks empfinden lassen.

Wir sind skeptisch geworden gegen alle pathetische Kunst; wir prüfen jeden Anspruch nach, den ein Stil an uns macht. Aber gegenüber dieser Musik versagen alle Bedenken. Die gewaltige Triebkraft, die sich in jeder Einzelheit Ausdruck schafft, lässt empfinden, dass hier nirgends ein willkürliches Streben nach Macht und Grossartigkeit, nach Wirkung oder gar Sensation sich ausspricht. Weil wir hier nie den Antrieb, die Bewegung vermissen, sind wir von der Echtheit aller Empfindung überzeugt. Aus jeder Einzelheit strahlt ja die gleiche, nie aussetzende hinreissend kraftvolle Lebendigkeit. Nirgends — im Gegensatz etwa zu Pfitzner oder auch Strauss — hören sich beispielsweise die Kontrapunkte an, als sei hier ein künstlicher Zusatz angebracht, eine mühsam durchgeführte Gegenstimme erklügelt; sondern man empfindet beglückt, wie in nie versiegender Fruchtbarkeit die melodischen Züge mit innerer Notwendigkeit, unaufhaltsam, der Phantasie entströmen, noch die nebensächlichste Stimme so völlig mit Ausdruck erfüllend, dass man jede Linie mitsingen möchte, sobald man sie mit dem inneren Gehör erfasst hat.

3.

Der Reichtum der beweglichen Harmonik, die Fülle der Nebenstimmen, die Dichtigkeit der Instrumentation (in weitestem Sinn), getrieben von einer nach innerer Steigerung, nach wachsender Ausbreitung verlangenden Natur, lassen uns die Musik als einer auf nicht zu steilem Abhang sich herwälzenden Lawine vergleichbar erscheinen. Unsere Generation hat andere musikalische Ideale. Aber die Monumentalität dieser Werke erhebt und erschüttert uns; wir müssen die Grösse der Gestaltung anerkennen.

Wir fühlen freilich deutlich, dass diese Musik bereits nicht mehr die Musik unserer Zeit ist; wir sehen sie historisch. Sie erscheint uns als letzter Höhepunkt

des 19. Jahrhunderts, als Ende und Gipfel der von Beethoven ausgehenden musikalischen Entwicklung. Auffälligstes Kennzeichen des Schaffens dieser Zeit ist die dynamische Form. Reger hat ihr als letzter Schaffende rein musikalische, durch keinerlei deskriptive Absicht getrübte Erfüllungen gewonnen;[1]) dass seine Werke die erste der nachfolgenden Generationen in ihren Bann zu schlagen vermögen, scheint mir ein Beweis für bleibende Grösse, ein erster Ansatz dauernder Anerkennung.

Regers Musik, verwachsen mit dem 19. Jahrhundert, weist bedeutsam über ihre Zeit hinaus. In vielen Werken strebt Reger hinüber zu einem ganz leichten Stil. Schon das heitere Quartett op. 54. II (A-dur) zeigt eine bemerkenswerte Lockerheit der Stimmbehandlung. Die Sinfonietta op. 90 gibt schon im Namen den Hinweis. Die Ballettsuite op. 130, vor allem aber das wunderbare, sehr zu Unrecht fast vergessene „Konzert im alten Stil" op. 123, das ich gerne auf dem Programm des Festes gesehen hätte, weist eine Fülle von Zügen solistischer Behandlung der Instrumente, kammermusikalischer Wirkung auf. Das herrliche Klavierquartett op. 135 (a-moll) zeigt den Willen zu Beschränkung und Sparsamkeit nicht allein im Klanglichen, sondern zugleich im Formalen. Regers Stil hat einen Läuterungsprozess durchgemacht, der doch wohl die Richtung seines Schaffens auch weiterhin bestimmt haben würde, wenn dem — offenbar nicht aus metaphysischer Notwendigkeit Gestorbenen — Meister längere Entwicklungszeit gegönnt gewesen wäre.

Heiterkeit und Leichtigkeit — das sind die Elemente, die die Brücke schlagen von Reger zu uns. Regers Schaffen strebte wie das Mahlers immer deutlicher einem unbeschwerten Musizieren zu.[2]) Die Mittel wurden vermindert, der Anspruch der Werke nahm ab: eine neue Bescheidenheit erwächst, den Stil vom Pomp des 19. Jahrhunderts lösend. Und auch darum verehren wir Reger so sehr, nicht allein wegen seiner historischen Grösse: wir dürfen ihn lieben, weil er doch bereits einer der Modernen war, nicht nur einer der uns — trotz aller Zusammenhänge — schon so fremd erscheinenden Menschen des 19. Jahrhunderts.

4.

Es gibt gewissermassen zwei Schichten von Aufführungen. Wenn ein Werk neu ist, bleibt es zumeist eine Weile unverstanden. Es wird gespielt; aber man fühlt, dass die Künstler selbst noch längst nicht begriffen haben, was das Werk sei und von der Darstellung verlange. Solche Aufführungen bleiben dennoch verdienstlich und notwendig; nur muss der Hörer sich hüten, die vielleicht eintretende negative Reaktion der Empfindungen als Schuld des Werks zu buchen. Erst nach den ersten Aufführungen wird das Werk allmählich den Künstlern und

---

[1]) Die programmatischen Werke waren nicht zur Diskussion gestellt; sie würden eine hier nicht durchzuführende genaue Besprechung verlangen.

[2]) Es sei in diesem Zusammenhang etwa auf die Trios op. 141 und das Klarinettenquintett op. 146 hingewiesen (die beim Fest nicht erklangen).

Hörern klarer erscheinen. Man weiss nunmehr, wie es angefasst werden muss — erst diese Aufführungen entscheiden über den Wert einer musikalischen Erscheinung.

Man sollte denken, dass für die Werke Regers längst die zweite Phase der Aufführungsentwicklung erreicht wurde. Das Regerfest bewies leider das Gegenteil. Von sämtlichen Interpretationen durfte man nur zwei als wirklich vollwertig anerkennen. Paul Hindemith spielte eine Solosonate für Bratsche so vollendet, dass das nicht einfache Werk mit einer unbeschreiblichen Klarheit und Eindringlichkeit zur Geltung kam. Alfred Hoehn und Walter Gieseking musizierten die Beethoven-Variationen mit solchem Schwung und solcher Präzision, dass immer wieder ein beglücktes Lächeln durch die Reihen der Hörer ging.

Die Leistung der beiden Klavierkünstler — von denen mir persönlich der kräftigere Hoehn mehr zusagte als der mehr auf Klangfarben ausgehende Gieseking — muss als ein Ereignis gelten, das man nicht als Massstab nehmen sollte. Hindemiths Darstellung der Bratschensonate hingegen war ein typisches Beispiel jener Aufführungen einer verstehenden Zeit, wie man sie von einem „Reger-Fest" wohl durchweg verlangen darf. Hindemith ist fraglos als Komponist wie als Interpret ein genialer Künstler; aber das Niveau zu erreichen, das man bedauerlicherweise sonst so häufig vermisste, dazu bedarf es nicht etwa einer genialen Natur: Hindemith spielte einfach deshalb so gut diese Sonate, weil er ein guter Musiker ist, der über eine ausreichende Technik verfügt und sich ernsthaft um den Stil Regers bemüht hat.

Vor allem vermisste man fast durchweg Klarheit der Darstellung. Günther Ramin, bekannt als vortrefflicher Organist, mag unter der Tücke einer ungewohnten Orgel, der Ungunst eines akustisch unberechenbaren Raums — die Paulskirche hat ovalen Grundriss und eine sehr hoch gelegene ringsum-laufende Galerie — gelitten haben; aber er trübt weiterhin den Eindruck, indem er an vielen Stellen eine Ueber-Registrierung bringt. Wenn er wenige Register zog, sie deutlich nebeneinander setzte, hinterliess sein Spiel starke Eindrücke; im Forte blieb es meist verworren.

Besondere Schwierigkeiten bereitet der wirklich durchsichtigen Darbietung die Intonation. Wir singen und spielen ja nicht temperiert. Der einzelne Ton kann, wenn uns das Instrument völlige Freiheit lässt, verhältnismässig stark schwanken, ohne dass man einen Intonationsfehler empfindet. Sobald freilich mehrere Sänger oder Spieler miteinander musizieren, muss eine Uebereinstimmung des Tonsystems vorhanden sein.[1] Sonst klingen die Akkorde falsch, auch wenn man nicht sagen kann, dass der einzelne Mitwirkende falsche Töne angibt. Die Hollesche Madrigalvereinigung leidet an solchen Intonations-Differenzen, ebenso das Amar-Quartett. Es kommt hinzu, dass in der Vereinigung die hohen Stimmen — ebenso im Quartett der Primgeiger — den Ton pressen, so dass jener locker-klare

[1] Da diese Uebereinstimmung schwer zu erreichen ist, klingt das unisono zweier Stimmen meist schlecht. Dr. Holle sollte sich den Grundsatz zu eigen machen, entweder solistisch oder mindestens dreifach zu besetzen. Uebrigens ist der Versuch, Regersche Motetten mit kleinstem Chor zu singen, gewiss sehr interessant; doch kommen gerade diese teilweise auf höchste klangliche Intensität gestellten Werke naturgemäss nur bei starker Besetzung zu voller Geltung.

des 19. Jahrhunderts, als Ende und Gipfel der von Beethoven ausgehenden musikalischen Entwicklung. Auffälligstes Kennzeichen des Schaffens dieser Zeit ist die dynamische Form. Reger hat ihr als letzter Schaffende rein musikalische, durch keinerlei deskriptive Absicht getrübte Erfüllungen gewonnen;[1]) dass seine Werke die erste der nachfolgenden Generationen in ihren Bann zu schlagen vermögen, scheint mir ein Beweis für bleibende Grösse, ein erster Ansatz dauernder Anerkennung.

Regers Musik, verwachsen mit dem 19. Jahrhundert, weist bedeutsam über ihre Zeit hinaus. In vielen Werken strebt Reger hinüber zu einem ganz leichten Stil. Schon das heitere Quartett op. 54. II (A-dur) zeigt eine bemerkenswerte Lockerheit der Stimmbehandlung. Die Sinfonietta op. 90 gibt schon im Namen den Hinweis. Die Ballettsuite op. 130, vor allem aber das wunderbare, sehr zu Unrecht fast vergessene „Konzert im alten Stil" op. 123, das ich gerne auf dem Programm des Festes gesehen hätte, weist eine Fülle von Zügen solistischer Behandlung der Instrumente, kammermusikalischer Wirkung auf. Das herrliche Klavierquartett op. 135 (a-moll) zeigt den Willen zu Beschränkung und Sparsamkeit nicht allein im Klanglichen, sondern zugleich im Formalen. Regers Stil hat einen Läuterungsprozess durchgemacht, der doch wohl die Richtung seines Schaffens auch weiterhin bestimmt haben würde, wenn dem — offenbar nicht aus metaphysischer Notwendigkeit Gestorbenen — Meister längere Entwicklungszeit gegönnt gewesen wäre.

Heiterkeit und Leichtigkeit — das sind die Elemente, die die Brücke schlagen von Reger zu uns. Regers Schaffen strebte wie das Mahlers immer deutlicher einem unbeschwerten Musizieren zu.[2]) Die Mittel wurden vermindert, der Anspruch der Werke nahm ab: eine neue Bescheidenheit erwächst, den Stil vom Pomp des 19. Jahrhunderts lösend. Und auch darum verehren wir Reger so sehr, nicht allein wegen seiner historischen Grösse: wir dürfen ihn lieben, weil er doch bereits einer der Modernen war, nicht nur einer der uns — trotz aller Zusammenhänge — schon so fremd erscheinenden Menschen des 19. Jahrhunderts.

4.

Es gibt gewissermassen zwei Schichten von Aufführungen. Wenn ein Werk neu ist, bleibt es zumeist eine Weile unverstanden. Es wird gespielt; aber man fühlt, dass die Künstler selbst noch längst nicht begriffen haben, was das Werk sei und von der Darstellung verlange. Solche Aufführungen bleiben dennoch verdienstlich und notwendig; nur muss der Hörer sich hüten, die vielleicht eintretende negative Reaktion der Empfindungen als Schuld des Werks zu buchen. Erst nach den ersten Aufführungen wird das Werk allmählich den Künstlern und

[1]) Die programmatischen Werke waren nicht zur Diskussion gestellt; sie würden eine hier nicht durchzuführende genaue Besprechung verlangen.

[2]) Es sei in diesem Zusammenhang etwa auf die Trios op. 141 und das Klarinettenquintett op. 146 hingewiesen (die beim Fest nicht erklangen).

Hörern klarer erscheinen. Man weiss nunmehr, wie es angefasst werden muss — erst diese Aufführungen entscheiden über den Wert einer musikalischen Erscheinung.

Man sollte denken, dass für die Werke Regers längst die zweite Phase der Aufführungsentwicklung erreicht wurde. Das Regerfest bewies leider das Gegenteil. Von sämtlichen Interpretationen durfte man nur zwei als wirklich vollwertig anerkennen. Paul Hindemith spielte eine Solosonate für Bratsche so vollendet, dass das nicht einfache Werk mit einer unbeschreiblichen Klarheit und Eindringlichkeit zur Geltung kam. Alfred Hoehn und Walter Gieseking musizierten die Beethoven-Variationen mit solchem Schwung und solcher Präzision, dass immer wieder ein beglücktes Lächeln durch die Reihen der Hörer ging.

Die Leistung der beiden Klavierkünstler — von denen mir persönlich der kräftigere Hoehn mehr zusagte als der mehr auf Klangfarben ausgehende Gieseking — muss als ein Ereignis gelten, das man nicht als Massstab nehmen sollte. Hindemiths Darstellung der Bratschensonate hingegen war ein typisches Beispiel jener Aufführungen einer verstehenden Zeit, wie man sie von einem „Reger-Fest" wohl durchweg verlangen darf. Hindemith ist fraglos als Komponist wie als Interpret ein genialer Künstler; aber das Niveau zu erreichen, das man bedauerlicherweise sonst so häufig vermisste, dazu bedarf es nicht etwa einer genialen Natur: Hindemith spielte einfach deshalb so gut diese Sonate, weil er ein guter Musiker ist, der über eine ausreichende Technik verfügt und sich ernsthaft um den Stil Regers bemüht hat.

Vor allem vermisste man fast durchweg Klarheit der Darstellung. Günther Ramin, bekannt als vortrefflicher Organist, mag unter der Tücke einer ungewohnten Orgel, der Ungunst eines akustisch unberechenbaren Raums — die Paulskirche hat ovalen Grundriss und eine sehr hoch gelegene ringsum-laufende Galerie — gelitten haben; aber er trübt weiterhin den Eindruck, indem er an vielen Stellen eine Ueber-Registrierung bringt. Wenn er wenige Register zog, sie deutlich nebeneinander setzte, hinterliess sein Spiel starke Eindrücke; im Forte blieb es meist verworren.

Besondere Schwierigkeiten bereitet der wirklich durchsichtigen Darbietung die Intonation. Wir singen und spielen ja nicht temperiert. Der einzelne Ton kann, wenn uns das Instrument völlige Freiheit lässt, verhältnismässig stark schwanken, ohne dass man einen Intonationsfehler empfindet. Sobald freilich mehrere Sänger oder Spieler miteinander musizieren, muss eine Uebereinstimmung des Tonsystems vorhanden sein.[1] Sonst klingen die Akkorde falsch, auch wenn man nicht sagen kann, dass der einzelne Mitwirkende falsche Töne angibt. Die Hollesche Madrigalvereinigung leidet an solchen Intonations-Differenzen, ebenso das Amar-Quartett. Es kommt hinzu, dass in der Vereinigung die hohen Stimmen — ebenso im Quartett der Primgeiger — den Ton pressen, so dass jener locker-klare

[1] Da diese Uebereinstimmung schwer zu erreichen ist, klingt das unisono zweier Stimmen meist schlecht. Dr. Holle sollte sich den Grundsatz zu eigen machen, entweder solistisch oder mindestens dreifach zu besetzen. Uebrigens ist der Versuch, Regersche Motetten mit kleinstem Chor zu singen, gewiss sehr interessant; doch kommen gerade diese teilweise auf höchste klangliche Intensität gestellten Werke naturgemäss nur bei starker Besetzung zu voller Geltung.

Ton, der allein wirklich rein klingt, nicht zustande kommt. Hier fehlte einfach eine Menge Einzelstudium und Probenarbeit.

Schliesslich noch ein Wort über den unerfreulichsten Teil des Festes. Man hat in Frankfurt vor einiger Zeit Clemens Krauss zum Intendanten der Oper und zugleich zum Leiter der Konzerte der Museumsgesellschaft erwählt, ihm eine Stellung schaffend, wie sie in Deutschland kaum ein zweites Mal zu finden sein dürfte. Dieser Mann besticht durch ein interessantes Aeussere und eine vollendete Eleganz aller Bewegungen. Aber während die Weiblichkeit Frankfurts — insbesondere die jüngere — noch immer von dem so angenehm dekadenten und kavaliermässigen Künstler schwärmt, beginnen die Musiker zu fühlen, wie sehr man sich vom äusseren Eindruck täuschen liess. Von den Dirigenten-Bewegungen, die so überlegen scheinen, ist mehr als die Hälfte entweder ausdrucksmässig falsch oder unexakt; wenn das Orchester nicht in seiner bewährten Musikalität häufig völlig anders spielte, als der Dirigent angibt, die aufgeführten Werke wären nicht wiederzuerkennen. Vor allem zu Reger hat Krauss offenbar kein Verhältnis. Als sichtbarstes Beispiel mag erwähnt werden, dass Krauss im Prolog einen Strich machte, der das Werk einfach unverständlich machte.[1] In allen Werken gab es offensichtlich vergriffene Tempi, sogar in den so einfachen Mozart-Variationen.

Aufführungsmässig war — nächst dem 100. Psalm, den Kapellmeister Kretzschmar vom Opernhaus ganz ausgezeichnet einstudiert hatte — der Prolog verhältnismässig gut durchgearbeitet; die Sinfonietta, rein artistisch angefasst, war aus dieser Aufführung nicht zu begreifen — wie viel besser war doch die Aufführung, die Scherchen in Berlin herausbrachte, obwohl der Rest seines Programms gewiss mehr Arbeit erforderte als die Einstudierung der den Orchestern so geläufigen Mozart-Variationen! Menschlich empörte am meisten die Aufführung der Ballett-Suite, die schwerfällig, roh und gewöhnlich war. Der Walzer wurde unter den Händen dieses Ehrfurchts-losen Menschen zu einem gemeinsten Zerrbild; dass die Frankfurter klatschten und Krauss wiederholte, beweist, wie weit beide Teile von einem Verständnis Regers entfernt sind.

Eines blieb dennoch: die zuweilen empfundene, häufiger noch erahnte Grösse der Werke.

---

[1] Er schloss an das unproblematische I. Thema den Epilog, der naturgemäss ohne vorangegangene Peripetie und Senkung völlig sinnlos erscheint.

Umschau

BERLINER KONZERTE 1927

1.

Eine sehenswerte Ausstellung in der Staatlichen Kunstgewerbeschule bot einen lehrreichen Ueberblick über das kunstgewerbliche Schaffen der letzten Jahre. Hier gewann ein Begriff, der durch gedankenlose Anwendung zu einem nun schon fast inhaltsleeren Modeschlagwort verkümmert worden ist, neue Beweise seiner Berechtigung und Gültigkeit: der der Neuen Sachlichkeit. Was dieser Begriff meine, lässt sich ja am Kunstgewerbe, dessen Erzeugnisse einem bestimmten Zweck dienen sollen, wohl am klarsten erkennen. Zwei wesentliche Züge treten hervor. Man möchte zunächst spüren, dass jedes Ding als — praktisch und ästhetisch — einfachste Erscheinungsform wirke.

Zugleich, dass die Aufgabe, die der Gegenstand oder jede einzelne seiner Teile zu erfüllen hat, unmittelbar sichtbar werde. Jeder dem Zweck und dem Material nicht gemässe, jeder nicht mühelos als sinnerfüllt erkennbare Aufwand künstlerischer Arbeit gilt als verfehlt. Man versucht, den Anspruch des Werks auf ein Mindestmass zu beschränken. Während noch heute die überwiegende Menge der entstehenden Silber-Arbeiten, Schmucksachen oder Bucheinbände in jedem Detail eine künstliche Intensivierung durch Hinzufügung von nicht notwendigen Schnörkeln, Anhängseln, Verzierungen versucht, erstrebt der neue Stil eine Wendung zur Einfachheit. Man wünscht: das Ornament trete zurück, bleibe stets bescheidene Nebensache. Die ästhetisch geforderte Eindringlichkeit des Gegenstands erwachse aus der Gesamtform; die den Beschauer fesselnde Dichte der künstlerischen Durcharbeitung werde aus der Grösse zusammenfassender Linien empfunden, nicht wegen der Fülle von Details — die Form sei nicht ein selbständiges Gehäuse, sondern eindeutiger Ausdruck der gegenständlichen Absicht des Dings.

Kunstgewerbe, Malerei, Architektur, Musik, von Menschen der gleichen Generation und also verwandten Geistes gepflegt, werden wohl immer nach demselben Ziel streben, so verschieden die Schnelligkeit des Fortschritts und die Weite des Wegs sein mag. Man wird daher auch in der Musik auf Erscheinungen hinweisen können, die man, wie dies mehrfach geschehen ist, als Auswirkung einer Neuen Sachlichkeit bezeichnen darf.

Jeder Kunst sind andere Mittel gegeben, durch die der Geist in Materie sich ausformt. So wird, wie das Ideal der Einfachheit in jeder Zeit ein anderes ist, jede Kunst ihm auf andere Weise nahe zu kommen glauben. Die vorurteilsfreie Hingabe an eine scheinbar nüchterne Wirklichkeit wird sich bei der Gestaltung eines dem Gebrauch bestimmten Gegenstands anders äussern als in der künstlerischen Darstellung eines gegebenen Objekts; sie wird in unserer vom Gegenständlichen unabhängigen Kunst wiederum völlig anders sich auswirken. Welchen Sinn das Verlangen nach einem neuen Verhältnis zu den stillen Wünschen des künstlerischen Stoffs haben könne und soll — das muss für jede Kunst von neuem gefragt werden.

2.

Der Kletterer, der im Gebirge sich verstiegen hat, der nicht sieht, wo er weiterkommen könnte, kehrt zurück, um auf weniger schwierigem Weg den Aufstieg noch einmal zu versuchen. Die Zeit, die erkennt, dass die bisher als gültig anerkannten Prinzipien künstlerischer Gestaltung unfruchtbar zu werden beginnen, erstrebt eine Verein-

fachung des überlieferten Stils, der angewandten Formen. Damit eine derartige Umlagerung des Interesses geistesgeschichtliche Bedeutung gewinnen könne, muss die nach neuen Zielen strebende Generation völlige Klarheit über die Richtung ihrer Absichten besitzen. Erste Voraussetzung dazu ist, dass man mit einem möglichst weit in das artistische Detail vordringenden Bewusstsein erfasse, warum man die eingeschlagenen Wege nicht weitergehen dürfe — wogegen man sich zu wenden habe.

Für uns bezeichnet das Schaffen von Pfitzner vielleicht am krassesten die Position, gegen die sich die Front richtet. Eine Pfitzner-Woche, erfreulich als Beweis des Zusammenarbeitens von staatlicher und städtischer Oper, machte den Versuch, auf die Bedeutung des — wie von den Veranstaltenden offenbar angenommen wurde — noch immer unterschätzten Meisters hinzuweisen; die bei dieser Gelegenheit aufgeführte Kantate „Von deutscher Seele“ bietet den Anlass, der Veranstaltungen hier zu gedenken.

Man hat in den letzten Jahren bei Versuchen, das deutsche Volk auf seine grossen Männer aufmerksam zu machen, wenig Glück gehabt. Man versuchte Gerhart Hauptmann zum Nationaldichter zu erheben in einer Zeit, da die Einsichtigen, die die künstlerischen Mängel seiner Werke, die Vergänglichkeit der von ihm geformten geistigen Werte schmerzlich empfanden, auffallend schnell sich mehrten. Man feierte ebenso Richard Strauss, als die zündende Kraft seines Schaffens bereits mit erschreckender Schnelligkeit abnahm, die Bedenklichkeit seiner Kompositionsziele immer stärker fühlbar wurde. Die Werke Pfitzners vollends, von denen niemals nur annähernd so lebendige Wirkung ausgegangen ist wie von denen der genannten Zeitgenossen, werden auch nachträglich gewiss nicht national-volkstümlich werden.

Den Werken Pfitzners fehlt die unumgänglich notwendige Eindringlichkeit der Ausformung. Die Melodik bringt keine festen Prägungen hervor. Die Einfälle sind spärlich; wo sie als leicht erfassbare Bildungen auftreten, werden sie infolge unsinniger Ueberbelastung ihrer Tragfähigkeit zu Tode gehetzt. An vielen Stellen schleppt sich eine nicht ausreichend gegliederte, nie sich rundende, endlose Linie mühsam weiter, selten wahrhaft zur Melodie werdend. Das sind zunächst technische Mängel; aber aus solchen Zügen erwächst das Bild der musikalischen Gesinnung eines Komponisten.

Es kann nicht geleugnet werden, dass alles, was Pfitzner schreibt, tief ernst und ehrlich gemeint ist. Aber die Anerkennung der menschlichen Werte dieses Künstlers sollte nicht mehr verhindern, dass man seine Arbeiten so sehe, wie sie sich als vom Schaffen den abgelöste Kunstwerke dem unvoreingenommenen Hörer darstellen. Eine dicke Instrumentation, erquälte Kontrapunkte, stete Umbiegung in der thematischen Führung lassen eine breiige, überladene, jedes spezifischen Ausdrucks entbehrende Klangmasse empfinden. Trotz der — seltenen — fruchtbareren Momente langweilt uns dieser Stil wie kaum ein zweiter. Er greift nie ans Herz. Die langsamen Tempi, die ja als Stätte seelenvoller Empfindung gelten dürfen, überwiegen in der Kantate und dennoch — wenn man eine vielbändige musikalische Sammlung von Denkmälern der Deutschen Seele schaffen wollte, dieses Werk könnte keine Aufnahme finden. Wie der aus Gedichten von Eichendorff zusammengestellte Text im Gesamtaufbau formlos bleibt, die Folge der Inhalte häufig weder künstlerische noch inhaltliche Folgerichtigkeit empfinden lässt — man vergleiche einmal den so viel klüger und feinfühliger zusammengestellten Text zum Hohen Lied vom Leben und Sterben von W. von Baussnern — so zerfliesst auch die Einzelheit der musikalischen Erfüllung ins Unbestimmte: diese Musik haftet nicht in unseren Sinnen, weil eine hybride Ueberschätzung der eigenen Technik das erhabene Pathos der in den Gedichten angedeuteten menschlichen Tatsachen unmittelbar aussprechen zu können glaubte — statt zunächst einmal bescheiden, aber in unerbittlich

kritischer Straffheit zu versuchen, ob nicht die Ausdruckssphäre jeder einzelnen dieser Tatsachen musikalisch eingefangen werden könne.[1] —

Wie sehr der Geist der Vorkriegszeit, der die Ausdrucksmittel häufte, bis der reine und klare Ausdruck völlig erstickte, noch unter uns lebt, liess ein Klavierkonzert von Ernst Toch, gespannte Erwartungen enttäuschend, bitter empfinden.[2]

Das Prinzip der Steigerung durch Klangverstärkung, noch bei Reger im Menschen tief verwurzelt und also als sinnvoll wirkend, ist hier zur Schablone entwürdigt. Mit bereits früher bedeutsamen Formungselementen vereinigen sich die Mittel moderner Dissonanztechnik, den Aufstieg beschleunigend, die bisher erreichten Höhepunkte überbietend. Das Werk bietet grandiose Ansätze: grossgefühlte Themen eröffnen die beiden Ecksätze des ausgedehnt dreisätzigen Werks, originelle Dissonanzen wirken mit herzerfreuender Unmittelbarkeit. Aber die Form türmt sich nicht vor uns auf wie die der letzten grossen Symphoniker. Einzelheiten fesseln, die Teile zerfallen; man spürt die Mittel, ohne durch ihre Anwendung überzeugt zu werden — die Technik tötet den Geist.

Dieses Werk ist offenbar im Schaffen Tochs ein Abweg. Er sollte dem Wust und Lärm absagen, Folgerichtigkeit höher achten als Wirksamkeit. Er überprüfe die Expansionskraft der technischen Details, bedenke dass jede musikalische Erscheinung nur in bestimmten Zusammenhängen als sinnvoll empfunden wird. Wie die Rückkehr zu den ursprünglichen Ausdruckswerten der Melodik, Harmonik, Rhythmik einen ersten Zug wahrhaft sachlicher Haltung anzeigt, so würde die Erfassung der jedem Mittel gemässen formalen Funktion einen zweiten Zug der Hingabe an die gegenständliche Struktur der musikalischen Welt bedeuten. Toch hat die wesentlichen Aufgaben nicht erkannt — so scheint das Klavierkonzert eingegeben nicht vom gesunden Geist der Gegenwart sondern von der Haltung, gegen die sich die Forderung nach Neuer Sachlichkeit richtet.

3.

Die Symphonie-Konzerte der Staatsoper unter Erich Kleiber, der wie wohl kein zweiter Dirigent die Fähigkeit hat, moderne Musik mit einer keine Einzelheit unberücksichtigt lassenden Klarheit zu bieten, sind in der letzten Zeit wenig ergiebig gewesen. Die Aufführung sämtlicher Symphonien Beethovens in den nur zehn Konzerten liess für die (prinzipiell in den Bereich der Veranstaltungen einbezogene) neue Musik wenig Raum; so sehr die Interpretation als interessante und vielfach fruchtbare Auseinandersetzung mit den Werken gelten dürfte — vom Standpunkt der lebendigen Gegenwart aus muss sie bedauert werden. — Seit Neujahr gab es nur zwei bemerkenswerte Erstaufführungen. Die beiden auffälligsten Vertreter der Moderne kamen zu Gehör: Schönberg und Strawinsky. Beide mit Jugendwerken, sodass eine Auseinandersetzung mit den Persönlichkeiten nicht möglich war. Immerhin liessen die Aufführungen tiefe Einblicke in die Entwicklung der Komponisten tun, die Entstehung der neuesten Musik eigenartig beleuchtend.

Schönbergs Pelleas und Melisande, op. 5, entstand 1902. Die Symphonische Dichtung gibt eine in einen Satz zusammengezogene vollständige Symphonie (Exposition, Scherzo, Adagio, Durchführung, Reprise). Jeder Teil schliesst an eine Szene des Dramas von Maeterlinck an; leitmotivische Bildungen durchziehen in starker Verschränkung das Stück.

---

[1] Es muss leider hinzugefügt werden, dass die Aufführung unter Bruno Walter weitaus die beste Leistung war, die ich von ihm, seit er in Berlin wirkt, gehört habe.

[2] Elly Ney bot mit W. van Hoogstraten eine vorzügliche Aufführung; ich habe die Philharmoniker selten so straff, nie in einem modernen Werk so temperamentvoll gefunden — man würde gern diesen Dirigenten häufiger begrüssen.

Das etwa einstündige Werk ist ein Monstrum. Die kühne Harmonik stellte vor 25 Jahren gewiss einen gewaltigen Fortschritt über alles Gewohnte hinaus dar. Aber der Stil bleibt innerlich durchaus im Banne der Empfindungswelt des Tristan; die Neuheit der technischen Einzelheiten erreicht weder neue Klangreize noch verstärkten Ausdruck. Das Orchester wälzt sich in schlammig-zähem Flusse fort, ähnlich dem Pfitzners gähnende Leere empfinden lassend. Jegliche Plastizität der Gestaltung fehlt; vergleicht man das Programm — dem Alban Berg sprachlichen Ausdruck verlieh — mit der Ausführung, so muss man feststellen, dass die Musik die Situationen weder poetisch noch malerisch noch unmittelbar ausdrucksmässig gefasst hat. Die Formgebung überzeugt ebenfalls nicht. Die Teile des überlieferten Symphonie-Schemas bleiben erhalten, ohne dass die Unteilbarkeit des Einzelsatzes aufgegeben wird – gewiss eine wertvolle künstlerische Absicht; aber eine musikalische Notwendigkeit müsste empfinden lassen, warum das Werk im Einzelnen so angelegt ist, wie wir es hören; warum an dieser Stelle ein Adagio, an jener ein Scherzo eintritt — einige Werke von Strauss beweisen die Lösbarkeit dieser Aufgabe. Es kommt hinzu, dass das Werk einen ausschweifend grossen Apparat verwendet; es ist sentimental, massiv, repräsentativ — ein wilhelminisches Prunkstück.

Schönbergs menschliche und historische Grösse entstand daraus, dass er den Feind im eigenen Inneren erkannte. Sein Weg führt fort von der eben beschriebenen Musik. Der Stil wird immer sparsamer, die Form stetig straffer, der Ausdruck bescheidener, vorsichtiger, zugleich freilich in wachsendem Masse unsinnlich. Die Entwicklung Schönbergs ist Flucht, Selbstentäusserung. Man sollte nun allerdings denken, dass der Geläuterte die Konsequenzen zieht, die Jugendwerke verleugnet, ihre Aufführung bekämpft. Aber man liebt ja seine Werke, wie man seine Kinder liebt: auch wenn man fühlt, dass sie missraten sind.

Strawinskys Feuervogel ist ebenfalls deutlich als Jugendwerk zu erkennen. Der Stil zeigt starke Einflüsse, Erinnerungen aus Debussy, Tschaikowsky — insbesondere dem der Ballette — aus Mussorgsky und wohl auch Skrjabin. Die Substanz ist nicht reich und nicht sehr originell. Aber das Werk kann als Anfang einer Entwicklung gelten, die in gleichbleibender Richtung sich vollzog. Man spürt an vielen Stellen den Stil des reifen Strawinsky voraus, insbesondere in der stellenweise genialen Rhythmik. Das Werk ist lebendig und gesund; die Kräfte, die sich in ihm auswirkten, bedurften keiner Unterdrückung. Petruschka liegt auf derselben Linie wie der Feuervogel; die Elemente sind gesteigert, bereichert, keines schied aus. Die „Geschichte des Soldaten" — die man an einigen Abenden unter der Leitung von Oskar Fried im Renaissance-Theater hören konnte — und die der Barockmusik näherstehenden späteren Schöpfungen Strawinskys haben neues Gut in ihren Ausdruckskreis einbezogen. Aber noch heute ist der Stil des grossen Russen eine Konsequenz seines Jugendstils, nicht eine Absage an die Werke der Frühzeit wie bei Schönberg. Strawinsky hat seinen Stil konzentriert, vereinfacht; er hat gewisse empfindsame Züge abgelegt. Solche geringste Wandlung des individuellen musikalischen Charakters genügte, Werke wie Klavierkonzert, Oktett, Pulcinellaals höchste Beispiele einer Kunst empfinden zu lassen, die in reinster Bescheidenheit allein die den musikalischen Erscheinungen innewohnenden Werte zu entdecken und zu formen unternimmt.

Von entgegengesetztem Ausgangspunkt her treffen sich die beiden grossen Geister heute im gleichen Bereich der Kunst, beide geläutert zu sachlicher Hingabe an den Geist empfangenden und bewahrenden Stoff.*)

Hans David (Berlin).

---

*) Der zweite Teil des Aufsatzes wird im nächsten Heft erscheinen. Die Schriftleitung.

DIE MUSIK UND DIE MENSCHEN[1])

Es erschiene als Billigung der (subjektiv ausgezeichneten) Ausführungen Buttings, wenn man sie nicht ergänzte und richtigstellte; denn Butting begeht bei seiner Betrachtung denselben Fehler, den alle begehen, die lange in Berlin leben. Berlin ist nicht das Reich, Berlin ist nicht Deutschland, das ist in der Politik so, das ist in der Kunst so. Wobei ich vorausschicke, dass ich keinen „Hass" gegen Berlin habe. Im Gegenteil. Seit über drei Jahren, nach mehr als zwanzigjährigem Aufenthalt in Berlin, zum Leben in der Provinz verurteilt, fühle ich die Liebe zu Berlin stärker als je und weiss, dass es — neben Paris natürlich, das versteht sich von selbst — die einzige Stadt in Europa ist, in der ein Musiker leben kann. Seit mehr als drei Jahren sehe ich das Musikleben in der Provinzialhauptstadt Breslau. Das Verhältnis von Musik und Menschen ist hier ganz, ganz anders, als Butting es darstellt, der eben seine Betrachtungen doch von Berlin abgezogen hat. Ich bin im übrigen auch der Meinung, dass im grossen und ganzen die Verhältnisse in Köln und Hamburg, Frankfurt a. M. und München, Dresden und Leipzig nicht anders liegen: Mensch ist Mensch und Provinz ist Provinz, die Abweichungen durch Landschaft, Temperament und Stammeseigentümlichkeit fallen, da es sich um rein rezeptive Dinge handelt, nicht entscheidend ins Gewicht. Provinz ist hier natürlich ein geographischer, kein Wertbegriff, Provinz als Wertbegriff gibt es in Berlin auch.

Ich möchte mir erlauben, mich etwas an die Ausführungen Buttings der Reihe nach zu halten. Daher gebrauche ich absichtlich öfter seine Worte.

Die Musik nimmt im Leben Breslaus, soweit Interesse für Kunst überhaupt in Frage kommt, den breitesten Raum ein. Eine mässig besuchte Vorstellung in der Oper ist eine Ausnahme, durchschnittlich ist der Besuch ausgezeichnet. Das wird mit einem ungewöhnlich rückständigen, aber willkommenen Repertoire erreicht, in welchem die einzige Uraufführung, Graeners „Hanneles Himmelfahrt", schon als modernistische Ausschreitung gewertet wurde; und mit einem nur in wenig Künstlern über dem Durchschnitt stehenden Ensemble. Besondere Zugmittel sind also nicht vorhanden, nur die Sehnsucht nach Musik und Schauen treibt die Menge ins Theater.

Dabei wird immerfort vom Niedergang des Theaters gesprochen. Das ist wohl insoweit richtig, als sich die Theater als Geschäft kaum noch rentieren und dadurch allmählich zu Grunde gehen. Die wirklich Schuldigen aber sind nicht die ja gar nicht mangelnden Besucher, sie sitzen vielmehr an anderer Stelle. Den Ruin des deutschen Theaters, vor allem der deutschen Oper führen nicht die wirtschaftliche Lage, das anstrengende Berufsleben und die Verkehrsschwierigkeiten der Grossstadt herbei, sondern das deutsche Theater wird von den deutschen Theaterangehörigen selbst ruiniert. Sie fordern (und erhalten) zu hohe Gagen. Genau wie der Unternehmer heute von einer Raffgier ohne gleichen ergriffen ist, die ihn alles vergessen lässt, die ihn jedes sozialen Empfindens bar macht (soll ich Musikern die Lektüre der neuen Auflage von Sombarts Buch über den Sozialismus empfehlen?), die ihn besinnungslos Geld scheffeln lässt, fast genau so will heute der Künstler, der Bühnenangehörige, der einigermassen etwas leistet, unerhört bezahlt werden. Ich will einen Künstler nicht mit einem Oberregierungsrat oder einem Landgerichtsdirektor vergleichen, deren Ausbildungszeit doch gewiss lang und deren Verantwortlichkeit unter Umständen doch recht gross ist, aber kein auch nur einigermassen leistungsfähiger Opernsänger würde heute ein Engagement annehmen, wenn er nicht mindestens das Doppelte von dem bekäme, was diese gehobenen Beamten

[1]) Betrachtungen eines Provinzialen zu Max Buttings gleichnamigem Aufsatz (Melos, Februar 1927).

bekommen, wobei Jahresvertrag und sechs Wochen Urlaub selbstverständlich sind. Nur das ruiniert die deutsche Oper, nicht die (nicht vorhandene) Interesselosigkeit des Provinzpublikums.

Ich weiss wohl, warum der Künstler hoch bezahlt wird — die Erörterung darüber führte hier zu weit. Fest steht, dass sie, alle Momente zu ihren Gunsten berechnet, vom Intendanten bis zum Buffo dann immer noch viel zu hoch bezahlt werden.

Dasselbe gilt alles cum grano salis für die Konzerte in Breslau. Hier bedeutet ein Konzert eines prominenten Solisten, eines fremden Orchesters, eines auswärtigen Dirigenten ein Fest, zu dem jeder, der zur Musik in Beziehung steht, hingeht. Die Sucht, auf den oft recht teuren Plätzen (oft des Kredits wegen) gesehen werden zu müssen, spielt wohl eine Rolle; aber die Mehrheit geht aus Interesse hin, und solche Konzerte bilden lange vorher und nachher in den verschiedensten gesellschaftlichen Kreisen (vom Grosskaufmann, Bankdirektor und berühmten Anwalt bis zum Ladenmädchen — ich kenne alle diese Kreise recht gut) das Gespräch, wobei durchaus musikalische Fragen, wie Technik, Programmgestaltung (diese besonders!), Ausführung (der Provinziale ist ja viel kritischer als der Berliner) und Wert eines zum ersten Mal Gebotenen die Hauptrolle spielen. Dem Berliner wird viel zu viel Erstrangiges geboten, der Provinz nicht. Und wenn auch hier die Prominenten nicht so geldgierig wären und Gagen verlangten (und erhielten!), die etwa fast das Jahreseinkommen eines der oben genannten Staatsbeamten ausmachen, so könnten sie noch öfter kommen, weil dann die Plätze naturgemäss billiger wären. Um nur 2 Beispiele zu haben: die Giannini sang 1926 hier drei Mal vor ausverkauftem grösstem Konzertsaal; die Wiener Philharmoniker spielten unter Weingärtner im Messehof (das wäre für Berlin die Autohalle am Kaiserdamm) ganz weit draussen vor 3500 begeisterten Menschen. Der Raum wäre noch ein zweites Mal voll geworden. Die Beispiele liessen sich vermehren.

Bei den Konzerten hier ansässiger Künstler ist es ähnlich. Dass Kammermusikabende hiesiger Quartettvereinigungen (es waren auch zahlenmässig zu viel) nicht erdrückend voll sind, ist erklärlich, besonders wenn die Herren den Ehrgeiz haben, auch moderne Musik zu bringen. (Oder was die Provinz für modern hält. Zu dieser Frage, der bemerkenswertesten komme ich gleich.) Es gibt auch hier Lokalgrössen genug, von Cliquen begönnert, (die Cliquenwirtschaft gedeiht nirgends besser als in der Provinz); deren Konzerte sind natürlich voll; ebenso die Anfängerabende, deren Veranstalter meist Schüler dieser Lokalberühmtheiten sind. Diese lärmenden Familienereignisse sind mit ihrer Fülle nicht ausschlaggebend. Kennzeichnend für die Konzertverhältnisse seien die Orchesterkonzerte des Landesorchesters.

Die billigen guten Sonntags-Konzerte, ähnlich denen des Philharmonischen Orchesters in Berlin, sind ausnahmslos voll. Es gibt ferner zwölf Abonnement-Konzerte mit Solisten von Ruf, davon zwei Chorkonzerte der Singakademie und zehn volkstümliche Symphoniekonzerte. Die Ersteren gelten für „feiner" (man kann sich in Berlin nicht vorstellen, welcher Wert auf diese „Unterscheidung" gelegt wird), das Publikum steht zu diesen Veranstaltungen etwa im selben Verhältnis wie das Vorkriegs-Stammpublikum zu den Konzerten der ehemals königlichen Kapelle. Dieses Publikum verlangt Jahr für Jahr Wiederholungen der wertvollsten Werke alter Musik, ohne ihrer je überdrüssig zu werden. Die „formale Gleichartigkeit" der älteren Werke „symphonischen und kammermusikalischen Charakters" ist der Masse der Musikinteressenten in der Provinz nicht nur angenehm, sondern erwünscht. Von einer „historischen Distance" ist gar keine Rede, je bekannter das Werk, um so grösser das Interesse. Die neunte Sinfonie Beethovens oder die Matthäus-Passion werden seit Jahrzehnten jedes Jahr, erstere

stets mehrere Male hintereinander, vor demselben Publikum gemacht — das stört niemanden. Auch den ständigen Dirigenten ist diese, von der gesamten Kritik unterstützte Praxis angenehm. Sie enthebt ungewohnter Arbeit, ungewohnten Einfühlens in unangenehme Gefühlskomplexe, sie enthebt aber auch der Konflikte mit der „vorgesetzten Behörde", d. h. mit der aus wohlhabenden und prominenten (Spiess-) Bürgern bestehenden Kommission, die das Geld bewilligt, und mit dem Publikum. Denn auch dieses wehrt sich energisch seiner alten Haut. Wagt man es wirklich einmal, ihm einen neuen Mann vorzusetzen, dessen Werke nicht in das Schema: erstes Thema, zweites Thema — Durchführung — Reprise — Coda mit Tonika und Dominante hineinpassen, so erhalten Kommission und Dirigent eine Fülle beschwörender Briefe. So sehen in Wirklichkeit die Verhältnisse in der Provinz aus. Das für Musik durchaus sehr interessierte Publikum dieser Konzerte will „seinen" Mozart, „seinen" Beethoven, „seinen" Schubert, „seinen" Reger, Rich. Strauss, Brahms und Tschaikowsky. Schon Bruckner ist verpönt und wird kopfschüttelnd abgelehnt. Reger und Strauss sind die Gipfel der Moderne, Hugo Wolf ist bereits verdächtig.

Das Publikum der volkstümlichen Konzerte ist eine Kleinigkeit fortschrittlicher. Man verlangt zwar auch da alles das, was ich eben anführte; aber man kann ihm doch schon Mahler bieten, von dem immerhin eine einzige Sinfonie (in 22 grossen Konzerten) gespielt wurde. Jedes Jahr aber höchstens eine. Ebenso ist das Verhältnis bei Bruckner, während von Brahms drei Sinfonien, ein Klavier- und das Violinkonzert gespielt wurden und jährlich gespielt werden müssen.

Vor mir liegen die Programme dieser 22 Konzerte. Man erschrickt. Richard Wetz, 3. Sinfonie, das war die Hauptnovität. Daneben das Violinkonzert von Prokofieff, das man nur der Initiative von Szigeti verdankte. Es wurde ebenso abgelehnt wie Schönbergs „Verklärte Nacht". Der Abend, an dem dieses „revolutionäre Werk" gespielt wurde, war der leerste der Saison.

Ich zitiere aus der Kritik des Herrn, der in Breslau für den prominentesten Kritiker gehalten wird (siehe oben: Clique):

„Den Schluss des Abends bildete Schuberts C-dur-Quintett, das grösste Kammermusikwunder, hinreissend schön in seinem Gefühlsüberschwang, seiner Lyrik und Subjektivität. Welcher Strawinsky kann das? „Ich bin in meiner Musik eher objektiv als subjektiv sowie mehr konstruktiv als lyrisch. Ich führe dem Publikum ein musikalisches Faktum vor, wie ein Notar ein Protokoll aufsetzt." Also sprach Herr Strawinsky, ein Verkünder der „neuen Sachlichkeit". Der Trottel hätte Rechtsanwalt werden sollen." —

Genügt diese Probe? Hundert für eine stehen zur Verfügung. — So sind die Musikbedürfnisse der Provinz und der in Wahrheit stets noch sehr musikhungrigen Menge. Von Interesselosigkeit an der Musik ist gar keine Rede, man will aber das Bewährte hören — so liegen die Dinge. Man soll den Tatsachen ins Gesicht sehen, man soll sagen, was ist.

Damit entfallen doch eine Anzahl (subjektiv richtiger) Folgerungen, die Butting gezogen hat. Aber manches erscheint mir auch korrekturbedürftig. Es ist durchaus nicht zutreffend, dass die Formen unseres Lebens, die Ansprüche an das Leben, die Aeusserlichkeiten in der Provinz einfacher geworden sind. Im Gegenteil. Noch keine Zeit war in jeder äusseren Beziehung anspruchsvoller als die heutige. Die Eleganz, das Wohlleben, die Vergnügungssucht der herrschenden Kaste wird (in der Provinz) immer grösser, die Herrschsucht des Geldes immer unerträglicher (und kunstfeindlicher). Verkehrt Herr Butting nicht mit Kaufleuten? Die nur dem Ueberflüssigen, dem Nichtnotwendigen

leben? Nichts ist (in der Provinz) so beliebt wie Romantik; selbst bei der Jugend, selbst bei Fussballspielern. Ich sage, wie es ist. Berlin ist nicht das Reich.

Nirgends hat man soviel Zeit wie in der Provinz. Je kleiner die Stadt, um so mehr Zeit hat man. Ungeduldig ist hier kein Mensch, im Gegenteil. Wenn der Provinzler aus Berlin heimkehrt, so sagt er regelmässig: dieses Gehetze und Gejage bringt mich um. Man kann doch etwas auch morgen erledigen. Das sagen die grössten Geschäftsleute. Hier wünscht man Wiederholung der Erscheinungen, alles abweichende wird misstrauisch betrachtet, alles durch die Zeit nicht Abgestempelte abgelehnt. Ich sage, wie es ist. Berlin ist nicht das Reich.

Nirgends findet man soviel Poseure, soviel Pathetiker wie in der Provinz. Je pathetischer ein Künstler, je grösser seine Pose (oder die eines anderen Berufsinhabers, wenn ich so sagen darf) um so beliebter und angesehener ist er, um so willkommener das, was er bietet. Da die Jugend das täglich vor sich sieht, wird sie fast genau so. Je grösser das Orchester oder der Chor, je grösser die aufgewendeten Mittel bei einem Musikwerk, je pathetischer, äusserlicher, hergebrachter es ist, um so willkommener. So ist auch die Rhythmik des modernen Lebens nicht der Impuls der Provinz. Je kleiner die Stadt, um so weniger wird (von der herrschenden Kaste) gearbeitet, um so weniger wird dieser Rhythmus der Zeit (Butting führt es subjektiv richtig aus) verspürt. Es gibt keine modernen Menschen, modernen Hörer, modernen Künstler in der Provinz. Die paar anders denkenden Leute werden ausgelacht, und die paar Künstler oder Kritiker, die anders empfinden, dürfen nicht, sonst werden sie entlassen. Ein bisschen ab und zu mal erlaubt man, weil man ein schlechtes Gewissen hat. Dann aber stets mit: „Wenn auch“ und „aber“ und „obgleich“. Warum konzertieren denn alle Künstler von Ruf in Berlin? Ich verwechsle nicht Ursache und Wirkung, sondern Butting tut es. Hier liegt der Hund begraben. —

Ich fasse zusammen: die alte Kunst genügt nicht nur dem Musikbedürfnis der Provinz, sie wird von ihr gefordert. Berlin ist nicht massgebend, Berlin ist nicht Deutschland.

Aber alle, die im Herzen dasselbe denken wie Butting, blicken eben voll Sehnsucht nach diesem Berlin, aus dem der neue Geist, die neue Musik kommt. Wir beneiden ja die Berliner, dass sie Zeugen sein dürfen unserer musikalischen Umwälzung, nachdem die Krise und das Tasten vorbei sind. Helfen könnte der Provinz nur die Presse. Aber gibt es jemanden, der hier die Wahrheit zu sagen wagte? Und der sie druckte? Die Clique liesse ihn erbarmungslos verhungern.

Oskar Guttmann (Breslau).

ERWIDERUNG

Sehr geehrter Herr Dr. Guttmann!

Die Schriftleitung des MELOS hatte die Freundlichkeit, mir Ihren Aufsatz zur Einsicht zu geben. Erlauben Sie mir eine kurze Antwort.

Sie schildern mit grausamer Offenheit die Zustände in Breslau. Ich wusste vorher, dass es so in mancher Stadt und in manchem Lande aussieht. Ueberall wird diese Zeit überwunden werden; wie lange der Todeskampf in den einzelnen Bezirken dauert, wissen wir nicht. In dieser Beziehung ist mir aber Berlin so gleichgültig wie jede Provinz. Mich interessiert die Zukunft nach dem Tode dessen, was Sie schildern, und ich halte

mich an die Menschen, die sie vorbereiten, wo ich sie auch finde. Das oft geschmähte, von Ihnen geschätzte Berlin hat anscheinend die Möglichkeit, jetzt in manchem Pionierarbeit zu schaffen. Und ich selbst wollte im Grunde nicht Kritik am Bestehenden üben, sondern an Hand der ersten Anzeichen darlegen, wie es nach meiner Meinung weiter geht. Und noch etwas: Breslau ist auch nicht die Provinz. Im Rheinland, Westfalen sieht es z. B. ganz anders aus. Und das Ausland? Wenn sich die Zustände überall wandeln, wird Breslau nicht ewig am Altgewohnten festhalten. Ich jedenfalls glaube von heut an auch an Breslaus Zukunft, denn es scheint doch dort Menschen wie Sie zu geben, die sich mutig einsetzen! Einzige Gefahr ist zu objektive Anerkennung des äusserlich Bestehenden, sie führt zur Passivität. Das Bestehende ist stets auch Uebergang. Wer das sieht, wird in seiner Weise mitschaffen. Und ob die Wandlung hier früher, dort später eintritt, bleibt sich letzten Endes gleich, sie kommt auf alle Fälle. Ihre Beobachtungen werden sicher vollkommen richtig sein, aber ich hielt meine eigenen ebenso genauen für die wesentlichen, wenn ich von neuer Kunst und gewandelten Menschen sprechen wollte. Und das ist beides schon da; wie ich zu meinem Bedauern höre, in Breslau in sehr geringem Masse.

Mit vielem Dank für Ihre Erwiderung verbleibe ich Ihr sehr ergebener

Max Butting.

VOLKSTÜMLICHE MUSIKGESCHICHTEN

Das Bedürfnis nach Musikgeschichte ist in verhältnismässig kurzer Zeit ausserordentlich gewachsen. Sich mit der Vergangenheit der Musik zu befassen, war noch bis vor kurzem eine Angelegenheit der Wissenschaft und wurde vom Liebhaber entschieden, oft sogar nicht ohne Ironie abgelehnt. Es ist merkwürdig, wie gerade bei dieser unhistorischsten aller Künste hier eine so starke Wandlung eintreten konnte. Wir lesen keine Zeile Literatur, stehen vor keinem Bild des 18. Jahrhunderts, ohne dass uns das Bewusstsein historischer Gebundenheit des Kunstwerks stark überkommt; dagegen hören wir ein Streichquartett von Haydn, ohne auch nur mit dem kleinsten Gedanken an jenes Jahrhundert zu denken.

Dennoch ist das Bedürfnis, sich über die früheren Epochen der Musikgeschichte zu orientieren, stark gewachsen. Das kommt daher, weil unser Verhältnis zur älteren Musik in einer intensiven Wandlung begriffen ist, weil die Materialarbeit der Musikwissenschaft und Musikerziehung Schätze ans Licht getragen hat, deren unvergängliche Lebenskraft, deren innere Nähe zu unserer Gegenwart alle Erwartung übertrafen. Es liegt schliesslich auch darin begründet, dass die Musikwissenschaft selbst dem gesteigerten Interesse der Allgemeinheit entgegenkam und die geschichtlichen Zusammenhänge immer häufiger in allgemeinverständlicher Form darzustellen sich bemühte.

So entstehen volkstümliche Musikgeschichten in grösserem oder geringerem Umfang. Sie stehen von vornherein im Kampf gegen sich selbst. Denn die Musikwissenschaft steckt für grosse Strecken der Vergangenheit noch so in den Anfängen und hat noch so viel Material durchzuarbeiten, dass sie zu einer Zusammenfassung des Ganzen nur an einigen wenigen Stellen gelangt ist. Gerade aus dieser begreiflichen Zurückhaltung der zünftigen Wissenschaft ist es zu verstehen, dass man immer wieder versucht hat, von der Anschauung und der intuitiven Erfassung der Zusammenhänge aus die Entwicklung als Ganzes zu sehen; dass, wo der Historiker versagte, der Musikschriftsteller ihn zu ersetzen

versuchte. Er schreibt Musikgeschichten, welche zur Orientierung für die Allgemeinheit bestimmt sind. Einigen dieser Erscheinungen gelten die folgenden Gedanken.

Weitaus an erster Stelle zu nennen ist Paul Bekkers „Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen" (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart). Vor allem, weil dieses Buch zwingt, sich mit ihm auseinanderzusetzen, was man von den meisten andern derartigen Veröffentlichungen nicht sagen kann. Bekkers Gedankengänge sind aus Rundfunkvorträgen herausgewachsen, versuchen also, sich auf eine Allgemeinheit einzustellen. Sie entspringen ausserdem einer in der Musikschriftstellerei üblich gewordenen Absage an die Wissenschaft. Diese Absage, die in wenig erfreulichen Seitenhieben ausgesprochen wird (es ist doch wohl nicht alles „philologische Kleinarbeit, die heut unter dem Namen der Musikwissenschaft betrieben wird"), soll hier keineswegs zum Vorwand genommen werden, Bekkers Buch im Namen der Wissenschaft anzugreifen. Sondern die grundsätzlichen Bedenken gegen das Buch entspringen durchaus der Bereitwilligkeit, dem Verfasser auf seinem Betrachtungswege zu folgen. Da muss allerdings rückhaltlos ausgesprochen werden, dass diese Art von Popularität im hohen Grade gefährlich ist. Die dialektische Schärfe und Glätte des Verfassers vermag nicht darüber hinwegzutäuschen, dass ihm auch die „Erschauung" der musikgeschichtlichen Zusammenhänge nicht gelungen ist. Ueberall finden sich in den Einzelheiten feine und anregende Formulierungen, die kulturgeschichtlichen Verknüpfungen sind nicht neu, aber gut in die Darstellung eingebaut. Ueberall, wo der Musiker und Kritiker an eine Musik anknüpfen kann, die ihm selbst einmal lebendiger Eindruck gewesen ist, ist auch die Wiedergabe der Zusammenhänge gelungen.

Nich gelungen aber ist die Gestaltung der Musikgeschichte als eines grossen organischen Zusammenhangs. Sie konnte nicht gelingen, weil Bekker von der Musik vor etwa 1700 nur einen geringen Bruchteil überhaupt übersah. Darum konnte seine Methode, selbst wenn sie richtig wäre, gar nicht zur Anwendung kommen. Aber auch diese Methode ist problematisch. Bekker kämpft mit Feuer und Schwert gegen den Begriff „Entwicklung" und ersetzt ihn durch den phänomenologisch begründeten Begriff „Formwandlung", den er innerlich mit Goethes Metamorphosenlehre verknüpft. Diese in einer Einleitung eindrucksvoll formulierte Methode findet aber, soweit ich sehe, in dem Buch überhaupt kaum eine Anwendung. Denn es ist, wenigstens für die ältere Musikgeschichte, von Formen und Formwandlungen nirgend die Rede. Herausgearbeitet sind allein, und zwar meist wesentlich und überzeugend, die soziologischen Wandlungen.

Die stärksten Einwendungen sind aber gegen die Verarbeitung des Stoffes selbst zu machen. Eine Stichprobe: Heinrich Schütz wird an mehreren Stellen des Buches erwähnt. Er wird zuerst lediglich genannt, als der „erste deutsche Musiker grossen Formats", später wird seine Oper Daphne genannt, an einer andern Stelle steht er neben Bach und Händel, denen er als „Vorerscheinung beizuzählen ist" (noch deutlicher könnte sich der Verfasser nicht in Gegensatz zu der von ihm propagierten Methode stellen!). Dazwischen steht eine etwas ausführliche Charakteristik, welche Schütz in Gegensatz zur bürgerlichen Kultur seiner Zeit stellt und von ihm aussagt, dass er in seiner Zeit hohes Ansehen genoss, „ohne indessen mit seiner italienisierenden Kunst (!), die vorwiegend der oratorischen Form zugewandt war, das Volksbewusstsein unmittelbar treffen zu können". Von den Formen seiner Musik, den fliessenden Uebergängen zwischen polyphoner und monodischer Struktur, architektonischer Mehrchörigkeit und liedhaftem Ablauf, ist nirgend die Rede. Das ist Heinrich Schütz, der grösste Verwandelnde in der deutschen Musik, in einer „Geschichte der musikalischen Formwandlungen". Diese eingehende Begründung erscheint nötig, um

die Ablehnung eines Buchs verständlich zu machen, dessen sprachliche Gewandtheit einen grösseren Leserkreis vielleicht doch zu täuschen vermag.

Bei zwei anderen Büchern, welche hier noch zu nennen sind, handelt es sich um Neuauflagen. Es ist Karl Storcks „Geschichte der Musik", das in 6. Auflage von Julius Maurer herausgegeben wurde (I. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart). Sie ist durch die neue Bearbeitung nicht besser und nicht schlechter geworden. Gegen ihre Berechtigung zum „Hausbuch" wären schwere Bedenken zu erheben. Doch soll mit diesem Buch, das Namen und Erscheinungen in gefälliger Form aneinanderreiht und die äusseren Linien der Musikgeschichte nachzieht, ohne es zu merken, dass das Innere des Hauses leer geblieben ist, hier nicht gerechtet werden. Es will wenigstens nicht mehr sein als es verheisst.

In neuer 3. Auflage erschien Alfred Einsteins „Kleine Musikgeschichte" in der Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt". Hier sind Zusammenhänge wirklich erschaut, ist in engstem Raume inneres Werden blossgelegt. Die neue Auflage führt die Entwicklung bis an die Gegenwart heran. Auch die Beispielsammlung ist um einige wesentliche Stücke vermehrt worden.

Hans Mersmann (Berlin).

Musikleben

KLEINE BERICHTE

Im Deutschen Theater in Prag wurde Béla Bartòks Pantomime „Der wunderbare Mandarin“ nach einem Buch von Lengyel aufgeführt. Im Tschechischen National theater gelangten Ravels pantomimische Oper „Kind und Zauberei“ und Martinu's „Wer ist der Mächtigste auf der Welt?“ zur Aufführung.

Ebenfalls im Prager Deutschen Theater brachte Zemlinsky den „Cardillac“ von Hindemith heraus. Dieselbe Oper spielte neulich auch das Mannheimer Nationaltheater.

In einem Sinfoniekonzert in Donaueschingen gelangte unter anderem Hindemiths neue Spielmusik, welche er für die Singkreise und Spielgemeinschaften der Jugendbewegung geschaffen hat, zur Aufführung.

Die Städtische Akademie für Tonkunst in Darmstadt brachte Lieder und eine Violinsonate von Wilhelm Petersen zur Uraufführung.

Paul v. Klenaus neueste Oper: „Die Lästerschule“ wurde in der Münchener Staatsoper gegeben. Diese brachte auch Wolf Ferrari's Legende „Das Himmelskleid“ zur Uraufführung.

In Göttingen gelangte zur Uraufführung Hans Schwier's Oper „Kleider machen Leute“.

Die „Arbeitsgemeinschaft für Neue Musik“ in Freiburg i. Br. brachte ein Streichtrio von Karl Ueter heraus, ferner ein neues Werk, für mechanisches Klavier geschrieben, von Hans Haas.

Der Madrigalchor Dr. Hugo Holles sang in Köln Ernst Kreneks neue Madrigale, Béla Bartòks slowakische Volkslieder und Arnold Schönbergs „Frieden auf Erden“.

In der neugegründeten „Gesellschaft für moderne Musik“ in Bern wurden unter Leitung von Walter Herbert Werke von Ravel, Honegger, Toch, Malipiero, Milhaud, Hindemith und Strawinsky gespielt.

BEVORSTEHENDE AUFFÜHRUNGEN

Die dritte Deutsche Orgeltagung findet vom 7.—11. Juni in Freiberg i. Sa. statt.

Das musikalische Programm des vom 12.—16. Juni in Krefeld stattfindenden Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins enthält folgende Werke zeitgenössischer Komponisten:

12. Juni

Paul Kletzki: Sinfonie d-moll
Wilhelm Petersen: Hymne für Chor und Orchester (Uraufführung)
Philipp Jarnach: Morgenklangspiel für Orchester
Manfred Gurlitt: Konzert für Klavier und Orchester (Urauff.)
Kurt Weill: Quodlibet für Orchester

13. Juni

Hans F. Redlich: Concerto grosso für Orchester (Urauff.)

Fr. W. Lothar: „Astarte“ Hymnen und Tänze für Orchester (Urauff.)
Othmar Schoeck: „Trommelschläge“ für Chor und Orchester
Heinz Tiessen: Ouverture zu einem Revolutionsdrama für Orchester
Arthur Willner: „An den Tod“ für Bariton-Solo, gem. Chor und Orchester (Urauff.)
Bernhard Sekles: Variationen über „Prinz Eugen“ für Männerchor und Orchester (Urauff.)

14. Juni
Rudi Stephan: „Die ersten Menschen“ Oper in zwei Aufzügen

15. Juni
Artur Schnabel: II. Streichquartett
Ludwig Weber: Begleitete und unbegleitete Chöre (Urauff.)
Nicolai Lopatnikoff: Sonatine für Klavier
Ernst Pepping: Konzert für Bratsche mit Begleitung von 2 Oboen, 2 Fagotten, 2 Trompeten, 2 Posaunen und 4 Solokontrabässen (Urauff.)
Hans Gal: „Epigramme“ fünf Madrigale für gem. Chor a capella (Urauff.)

16. Juni
Franz Liszt: „Christus“

Ausserdem werden als Festoper Rudi Stephans „Die ersten Menschen“ und als Chorkonzert der „Christus“ von Liszt aufgeführt.

Die Göttinger Händel-Opern-Festspiele, die in diesem Jahre zum siebenten Male zur Aufführung gelangen, werden in der Zeit vom 22.—28. Juni stattfinden. Die Leitung liegt in den Händen des Intendanten Dr. Hans Niedecken-Gebhard, Münster, und des General-Musikdirektors Rudolf Schulz-Dornburg, Münster. Zur Ur-Aufführung ist vorgesehen die Oper „Radamisto“ in der Bearbeitung von Dr. Wenz, Darmstadt, und eine Wiederholung der Oper „Ezio“.

PERSÖNLICHE NACHRICHTEN

Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer wählte wiederum Dr. Rich. Strauss und Dr. Julius Kopsch in den Vorstand.

Im Alter von 57 Jahren ist der Komponist und Pianist Carl Prohaska in Wien gestorben.

Die Züricher Hochschule hat ihren bedeutenden Musikgelehrten, Prof. Dr. Eduard Bernoulli durch den Tod verloren.

Der bekannte Musikschriftsteller und Kritiker des „Berliner Tageblatt“ Dr. Leopold Schmidt ist im 63. Lebensjahr gestorben.

VERSCHIEDENES

Ein handschriftliches Exemplar der Lukaspassion von Heinrich Schütz ist neulich in Dresden aufgefunden worden.

Die Deutsche Bruckner-Gemeinde hat die Bitte ausgesprochen, dass alle Freunde des Komponisten sich wegen Gründung von Ortsgruppen an die Geschäftsstelle in München wenden möchten.

Das Berliner Philharmonische Orchester tritt Anfang Mai eine Reise an durch Deutschland, Dänemark, Tschechoslowakei, Oesterreich und die Schweiz unter Leitung von Wilhelm Furtwängler, der jetzt New York verlassen hat. Den Abschluss dieser Tournee bilden die Aufführungen des Heidelberger Beethovenfestes.

Beim Frankfurter „Sommer der Musik“ wird Russland mit vielen Schöpfungen vertreten sein. Auch Oesterreich wird sich in grossem Umfang beteiligen. Die französische Regierung hat erklärt, sich beim „Sommer der Musik“ wie bei der anderen grossen Frankfurter Ausstellung „Musik im Leben der Völker“ zu beteiligen. Italien hat ebenfalls seine Beteiligung zugesagt. Italienische Orchester und Chöre werden in Frankfurt erscheinen. Mit wissenschaftlichen Veröffentlichungen, Musikschriften, alten Musikwerkzeugen und Opernvorführungen wird China vertreten sein. Der Thomaner-Chor aus Leipzig, der Michaelis-Chor aus Hamburg und schwedische Chöre werden evangelische Kirchenmusik vortragen. Ausserdem ist geplant, eine Entwicklung des jüdischen Volksliedes und des Synagogengesanges zu geben.

Die Donaueschinger Kammermusikaufführungen finden von jetzt ab als „Deutsche Kammermusik Baden-Baden“ statt. Die diesjährigen Aufführungen (Mitte Juli) schaffen eine Verbindung zwischen zeitgenössischer und Jugendmusik, auf die wir noch ausführlicher eingehen werden.

Bei der „Internationalen Musikausstellung“ in Genf ist deutsche Musik, besonders in Opernaufführungen und Sinfoniekonzerten gut vertreten.

Der Verlag Friedrich Hofmeister in Leipzig gibt ein Preisausschreiben bekannt, dessen Ziel es ist, unsere zeitgenössischen Tonsetzer zu Komposition anzuregen, welche die Hausmusik wieder in Verbindung mit dem musikalischen Schaffen der Gegenwart bringen. Voraussetzungen für alle Einsendungen ist die Spielbarkeit; in allen Instrumenten darf ein mittlerer Schwierigkeitsgrad nicht überschritten werden. Das Preisausschreiben erstreckt sich 1. auf ein Trio für Klavier, Violine und Violoncello; 2. ein Kammermusikwerk für zwei Instrumente beliebiger Wahl; 3. eine Klaviersonate oder eine geschlossene Folge von Klavierstücken freier Form. Die ausgesetzten Preise stehen zwischen 2000 und 600 Mark. Dem Preisrichterkollegium gehören an Prof. Walter Davisson, Prof. Julius Klengel, Prof. Dr. Karl Straube, Prof. Robert Teichmüller, Prof. Adolf Aber. Einsendungstermin ist der 30. September 1927.

INTERNATIONALE GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK

Mitteilungen der Sektion Deutschland E. V.

Frankfurter Musikfest. Das Fest findet vom 29. Juni bis 6. Juli 1927 statt. Das Programm wurde bereits im Februarheft dieser Zeitschrift veröffentlicht.

Mitglieder, die ihren Beitrag für das Vereinsjahr 1926/1927 (Mk. 5.—) noch nicht überwiesen haben, werden höfl. ersucht, den Betrag zu überweisen auf das Konto: Sektion Deutschland der I. G. f. n. M., Kommerz- und Privat-Bank, Depositenkasse G. H., Berlin-Weissensee, Berliner Allee 17.

Die Prospekte für das Musikfest werden Ende Mai versandt. Sie enthalten ausführliche Einzelheiten über Unterkunft, Programme etc.

Anmeldungen zur Mitgliedschaft und zur Teilnahme an dem Musikfest sowie Anfragen jeder Art sind an Herrn Dr. Marzynski, Berlin-Halensee, Eisenzahnstrasse 5, bei Rosendorff, zu richten.

Besondere Vergünstigungen für Mitglieder der Sektion Deutschland: Mitglieder, die schon vor dem 1. April 1927 der Sektion Deutschland

angehörten, erhalten freien Eintritt zu den Veranstaltungen des Musikfestes. Neuhinzutretende Mitglieder erhalten eine Ermässigung von 25% auf die Eintrittspreise. Sämtliche Mitglieder erhalten beim Abonnement auf die Zeitschrift „MELOS" 20% Ermässigung, so dass der Bezugspreis vierteljährlich Mk. 1.60 zuzügl. Porto beträgt. Die Vergünstigungen können nur solchen Mitgliedern gewährt werden, die Mitgliedskarten für das Jahr 1926/1927 erworben haben.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hans Mersmann, Berlin-Grunewald (Siedlung Eichkamp), Neufertallee 5. Fernsprecher: Uhland 3785 / Für die Anzeigen verantwortlich: Dr. Johannes Petschull, Berlin W 30 / Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz / Geschäftsstelle: Berlin W 35, Steglitzer Strasse 27 / Druck: Buchdruckerei Hermann Freyhoff, Oranienburg und Bernau

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats / Sie ist zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt nur durch die Geschäftsstelle „Melos", Berlin W 35, Steglitzer Str. 27 Fernsprecher: Lützow 7807, Postscheckkonto nur Berlin Nr. 19425 Auslieferung für den Buch- und Musikalienhandel nur Leipzig, Lindenstrasse (für Berlin: W 35, Steglitzer Str. 27).

Das Einzelheft kostet 80 Pf., das Abonnement jährlich (12 Hefte) 8.— Mk., vierteljährlich (3 Hefte) 2.— Mk. (zuzügl. 10 Pf. Porto p. H., Auslandsporto 15 Pf. pro Heft).

Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage. Rückporto ist beizufügen. Für unverlangte Einsendungen kann keine Gewähr übernommen werden. Nachdruck nur mit ausdrücklicher Genehmigung gestattet.

Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.— Mk. 1/2 Seite 60.— Mk, 1/4 Seite 35.— Mk. Bei Wiederholungen Rabatte nach besonderem Tarif. Aufträge und Anfragen an die Geschäftsstelle „Melos", Berlin W 35.

NOTENBEISPIELE

zu dem Aufsatz: NEUE ELEMENTE DER MUSIKERZEUGUNG von Hans Kuznitzky in MELOS VI/4 (Aprilheft).

Notenschrift für 72-Teilung der Oktave

Jörg Mager

+1/8 +1/4

+1/8 +1/6 +1/4 +1/3 +3/8 −1/8 −1/6 −1/4 −1/3 −3/8

Drittel ___ Sechstel ___

Beispiel für „Nacheinander" von Viertel- und Halbtönen

= Schrägstrich bedeutet + 1/4 Ton!

aus „Abend am Meer" von Jörg Mager

Viertelton – „Terrassen" – (Abstufung in 1/4 T.)

Modulation von C nach C + 1/4 (Hoch-c)

Modulation von h nach b + 1/4

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SECHSTES JAHR — Juni 1927 — HEFT 6

INHALT:

PREIS: 1 Reichsmark
(Im Abonnement ohne Nachzahlung)

SCHRIFTLEITUNG: HANS MERSMANN

VERLAG: B. SCHOTT'S SÖHNE * MAINZ
LEIPZIG * LONDON * BRÜSSEL * PARIS

ZUM INHALT

Das vorliegende Heft, das in seiner äusseren und inneren Struktur bewusst von dem gewohnten Bilde abweicht, stellt sich unter die Idee des Frankfurter Musikfestes. Es geht von der Bedeutung der Tatsache aus, dass zum ersten Male ein Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik auf deutschem Boden stattfindet, und dass hier ein Querschnitt durch die europäische Produktion eines Jahres gegeben wird. Dieses Ereignis scheint wesentlich genug, um die Haltung dieses Heftes zu bestimmen. Es versucht in seinen einleitenden Aufsätzen, die Aufmerksamkeit des deutschen Publikums auf die Aufgaben und Ziele der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik zu lenken. Prof. Edward Dent, welcher in Oxford lehrt, ist der Vorsitzende der Gesellschaft, Prof. Hermann Springer der Stellvertretende der Sektion Deutschland.

Unter den „Lebenden" erscheinen sämtliche in Frankfurt zur Aufführung kommende Komponisten mit Analysen ihrer Werke und, wo nötig, einführende biographische Bemerkungen. Diese Analysen, für deren Abfassung absichtlich keinerlei Direktiven gegeben wurden, geben schon durch die ganz verschiedenartige Haltung ein mittelbares Bild der aufgeführten Werke. Ihren Verfassern sei auch an dieser Stelle für die Erfüllung unseres Wunsches gedankt. Die Uebersetzung aus dem Französischen und Italienischen besorgte Rita Boetticher, aus dem Englischen Maria Gaede, aus dem Russischen Dr. M. F. Wocke.

Die Schriftleitung.

Edward J. Dent (Cambridge)

ZUR EINLEITUNG

Unsere Festversammlung wurde in diesem Jahre auf Einladung der Stadt in Frankfurt a. M. abgehalten. Dies ist für unsere Internationale Gesellschaft für Neue Musik eine grosse Ehre. In den vergangenen Jahren hatte es eine Sektion der Gesellschaft unternommen, das Musikfest zu organisieren; in diesem Jahre ging die Initiative nicht von einer unserer Sektionen, sondern von den Autoritäten der Stadt Frankfurt aus. Ich benutze daher diese Gelegenheit, ihnen unseren wärmsten Dank auszusprechen für die ausserordentliche Gastfreundschaft. Gleichzeitig beglückwünsche ich die Internationale Gesellschaft für Neue Musik, dass sie es im 5. Jahre ihres Bestehens zu einer solchen Stabilität und der internationalen Achtung gebracht hat, die durch diese Einladung dokumentiert wurden.

Ich muss dann noch der deutschen Sektion danken für den grossen Anteil an der Organisationsarbeit des Festes. In früheren Jahren unseres Bestehens hatte die deutsche Sektion gegen Schwierigkeiten zu kämpfen, wie sie keine andere Sektion zu bestehen hatte. Sie überwand sie mit deutschem Mut und Idealismus, und seit der Gründung der Gesellschaft hat die deutsche Sektion ein hervorragendes Beispiel von deutscher Gründlichkeit und deutscher Treue geliefert. — Es ist gesagt worden, dass Deutschland die Internationale Gesellschaft für Neue Musik für zeitgenössische Musik nicht braucht, weil sich zeitgenössische Musik in Deutschland ein Ohr verschafft. Kein deutscher Dirigent — so ist mir berichtet worden — darf ein Konzert arrangieren, in dem nicht mindestens eine Uraufführung stattfindet. Selbst, wenn dies wahr ist, so will ich hoffen, dass die deutsche Sektion ihre Aktivität bewahren wird: Deutschland mag wohl ohne die Internationale Gesellschaft für Neue Musik auskommen, aber die Internationale Gesellschaft für Neue Musik nicht ohne Deutschland! Es gibt noch viele Länder, in denen moderne Musik mit Argwohn und Missfallen betrachtet wird, und wir konnten bereits beobachten, dass die Gründung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik insofern grossen Wert hatte, als sie diese mehr rückwärts gerichteten Regionen ermutigte zum Vortrag und zur Würdigung von zeitgenössischer Musik.

Das diesjährige Musikfest wurde in grösserem Rahmen abgehalten als die vorangegangenen. Mein Dank gilt auch der grosszügigen Mitarbeit des Frankfurter Opernhauses, wo eine Aufführung von Busonis Meisterstück „Doktor Faust" stattfand, ein Werk, das uns um so willkommener ist, als Busoni das lebhafteste Interesse an der Gründung und Entwicklung unserer Gesellschaft hatte. Ein ungewöhnliches Gepräge erhielt unsere Versammlung noch durch die Anwesenheit zweier Chorvereinigungen des Auslands: die eine aus Zagreb und die andere aus Newcastle on Tyne.

Vor jedem Musikfest hören wir Klagen aus den meisten Sektionen inbezug auf das von der Internationalen Jury gewählte Programm, und nach jedem Musikfest bekommen wir dieselben Vorwürfe von der Kritik. Und dennoch bleiben unsere Musikfeste bestehen, unsere Sektionen senden weiter ihre Werke

ein, und die Kritiker versehen immer noch ihren Dienst! Selbst Leonore kann nicht von grösserer Hoffnung getragen worden sein!

In früheren Jahren wurde die Gesellschaft mehrfach mit Protesten, Streiks u. dgl. bedroht; doch begegnen wir diesen schwierigen Situationen ohne Furcht. Im Laufe der fünf Jahre ist sich unsere Gesellschaft ihrer Einigkeit voll bewusst geworden. Wir haben allmählich mehr an das allgemeine Gut der Gesellschaft zu denken gelernt als an persönliche oder politische Vorteile; wir haben ferner gelernt, Problemen, die uns dazu verlocken konnten, sie vom politischen oder wirtschaftlichen Standpunkt aus zu erfassen, dadurch zu einer praktischen Lösung zu verhelfen, indem wir sie nach rein künstlerischen Motiven betrachteten. Musik, besonders zeitgenössische Musik leidet überall an der Gleichgültigkeit und Unwissenheit des Publikums und an der Habgier derjenigen, die Musik lediglich als eine Quelle finanziellen Profits ansehen. Wir hoffen, die Unwissenden zu erziehen; denn das Wirtschaftsprinzip in der Kunst ist zum grossen Teil ein Produkt von Unwissenheit.

Hermann Springer (Berlin)

DIE SEKTION DEUTSCHLAND DER INTERNATIONALEN GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK

Freundliche Bereitschaft zu gemeinsamer Arbeit für geistige Ziele wurde in den Tagen der Abgeschlossenheit von allen Menschen, die guten Willens sind, mit reiner Hoffnung begrüsst. In der Mozartstadt Salzburg sprang vor 5 Jahren bei dem Kammermusikfest, das Künstler verschiedenster Länder vereinigte, der Gedanke eines dauernden Zusammenschlusses auf. Edward Dent sammelte die Kräfte: man verband sich in der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik zu gegenseitiger Förderung. Es war natürlich, dass man die Möglichkeit eines solchen Sammelns der Kräfte in Deutschland entschlossen und zukünftsfroh ergriff.

Man fühlte, dass im Zusammenwirken der nationalen Kräfte auf internationalem Boden kostbare Werte beschlossen lagen. Wenige Monate nach der Salzburger Aktion wurde von einer in den Bechsteinsaal zu Berlin einberufenen Versammlung, die schaffende und ausübende Musiker, Schriftsteller und Kritiker mit interessierten Persönlichkeiten aus dem weiteren Kreise der Musikfreunde in Verbindung brachte, der Beschluss gefasst, eine Sektion Deuschland ins Leben zu rufen. Die lange Isolierung hatte den Wunsch verstärkt, das Schaffen der Zeit in grösserem Umkreis zu überblicken: die junge Kunst drängte nach Geltung, die Aufnehmenden hatten den Wunsch, ihre Uebersicht über die Produktion zu erweitern, sich in Neues, Fremdes hineinzuhören und hineinzufühlen, Massstäbe für Erkenntnis und Urteil zu finden.

Diesen Zielen kam man erfreulicherweise bald näher. Es fanden sich opferfreudige Spender, welche die Unternehmungen der Sektion förderten. Man begrüsste in ihren Konzerten ausländische Künstler von hohem Range: als erster erschien Ernest Ansermet mit Strawinskys aufrüttelndem „Sacre du printemps"; Edwin Grossens brachte einen lehrreichen Ausschnitt aus zeitgenössischer englischer Musik; Abende mit deutschen Werken, für die u. a. Künstler wie Scherchen, Stiedry, Fritz Busch eintraten, boten Einblick in die geistige und stilistische Richtung des neuen Schaffens. Diese Konzerte haben die Diskussion der musikalischen Gegenwartsprobleme in erwünschter Weise angeregt.

Das wechselseitige Nahebringen nationalen Schaffens, der künstlerische Austausch zwischen Deutschland und den fremden Ländern ist im Sinne der Idee, welcher die Internationale Gesellschaft dienen will, durch die Tätigkeit der deutschen Sektion angebahnt und wesentlich gefördert worden. Deutsche Künstler trugen neue deutsche Werke über die Grenzen und durften sie an weittragenden Stellen des Auslandes zum Erfolge führen. Durch die ständige persönliche Fühlungnahme bei den jährlichen Delegiertenversammlungen und den internationalen Musikfesten hat sich unter Mitarbeit der Sektion die Verbindung zwischen den Musikländern immer fester gestaltet.

Es kam die Zeit, wo der Musikbetrieb sich wieder freier belebte und sich in weiterem Umfange der Gegenwartskunst zuwandte. Und es wurde erkannt, dass die Sektion ihre Aufgabe einseitig und missverständlich erfüllte, wenn sie vor der Oeffentlichkeit lediglich als Berliner Konzertgesellschaft erschien. Die glückliche Dezentralisation des deutschen Musiklebens erforderte es, die allgemeinere Stellung der deutschen Sektion auch äusserlich zum Ausdruck zu bringen. Es wurde beschlossen, die Sektion Deutschland von der direkten Konzerttätigkeit loszulösen und diese Aufgaben neu zu gründenden Ortsgruppen und den immer zahlreicher entstehenden örtlichen Vereinigungen für neue Musik zu überlassen. In Leipzig, in Berlin, in Mannheim und anderen Musikstädten sind Ortsgruppen errichtet worden oder im Entstehen begriffen: in einer Reihe anderer Orte arbeiten Vereine, die gleiche Ziele verfolgen und zum Teil mit der Sektion in enger Fühlung stehen.

Mit dem Internationalen Musikfest in Frankfurt wird der deutschen Sektion jetzt eine ebenso ehrenvolle wie wichtige Aufgabe gestellt. Man hat sich um eine möglichst sorgfältige Vorbereitung bemüht. Dem deutschen Musikpublikum bietet sich zum ersten Male die Möglichkeit, eine grössere Auswahl aus der Produktion der Musikländer in geordneter Ueberschau kennenzulernen und sich aus den vielfältigen Eindrücken ein Gesamtbild zu formen, aus dem die bestimmten Ziele des neuen Schaffens heraustreten. Man darf hoffen, dass diese künstlerische Kundgebung anregend und fruchtbar wird: im Geiste des völkerverbindenden Gedankens unserer Gesellschaft, einer inneren Zusammenfassung aller ringenden Kräfte und eines ehrlichen Gemeinschaftsgefühls.

Karl Holl (Frankfurt a. M.)

FRANKFURT UND DIE NEUE MUSIK

Frankfurt hat eine bedeutende kulturelle Vergangenheit, ist aber vor allem eine Stadt des Handels und Wandels. Wo die „Wirtschaft“ überwiegt, haben Musik und Musiker es nicht leicht. Die Selbstbehauptung bindet Kräfte, die zu Besserem nütze wären. Und im ewigen Kampf von Erwerbs- und Kulturwille bedarf es besonderer Einsicht der einen, besonderer Anstrengung der anderen Seite, um die zivilisatorische Gesamtlage auch nur einigermassen dem erwünschten, doch nie erreichten Ideal der „Wage“ zu nähern. Frankfurt ist aber doch Zentrum musikalischen Lebens, Hauptstützpunkt der „neuen“ Musikbewegung? Es war nötig vorauszuschicken, was Frankfurt in puncto Musik nicht ist, um jetzt zu sagen, was es ist, war und sein kann.

Frankfurt ist keine Musik-Stadt im eigensten Sinne, doch eine Stadt, in der Musik hochgehalten und gefördert wird, soweit sich Führer, Mäzene und Liebhaber in ihrem Zeichen verantwortlich zusammenfinden. Die bürgerliche Kultur der freien Reichsstadt ist dafür ein gutes Vorbild gewesen, das noch durch die industrielle Epoche hindurch bis an die Schwelle unseres Jahrhunderts nachwirkte. Doch ist aus dieser „Tradition“ auch hier die Gefahr unfruchtbarer Beharrung erwachsen, je mehr sich die alte Ordnung der Auflösung näherte und der Besitz sich zum bestimmenden Faktor des gesellschaftlichen Lebens aufschwang. Es war unter solchen Umständen ein unbestreitbares Verdienst der Museumsgesellschaft, unter Kogel der Symphonik der Jungrussen und des jungen Richard Strauss, unter Mengelberg dem späteren Strauss und Mahler die Bahn geebnet zu haben. Dann aber ist dieser angesehenste Konzertverein der Stadt gegenüber der werdenden Musik immer misstrauischer geworden. Die Initiative ging an das Opernhaus über, das, schon unter Dessoff hochgekommen, unter Rottenberg eine Aktivität entfaltete, die es nach Programm und Leistung zu einer führenden Bühne seiner Art erhob. Die dort bis weit in die Nachkriegsjahre hinein gebotenen Ur- und Erstaufführungen epochemachender Schöpfungen wie „Pelleas und Melisande“ von Debussy oder stilistisch anregender und bezeichnender Werke eines Strauss, Delius, Schreker, Stephan, Hindemith, Krenek wären angesichts der wachsenden Sozial- und Kulturnot nicht möglich gewesen, wenn nicht alle handlungsfähigen Köpfe: Musiker, Kritiker, Musikfreunde mit einem Ueberaufwand von Können und Energie für dieses Bauen in die Zukunft eingetreten wären.

Was Rottenberg, eine Zeitlang auch Brecher, auf dem Gebiet der Oper, hat Rebner mit Genossen auf dem Gebiet der immer mehr stilbestimmenden Kammermusik im „Verein für Theater- und Musikkultur“ vollbracht. Paul Bekker lieh diesen Bestrebungen die kampffrohe Feder. Bernhard Sekles lehrte im selben Geiste die Jugend, darunter Paul Hindemith. Bald hat sich der Konzertmeister des Opernorchesters zum wegweisenden Komponisten entpuppt und als Bratscher des Amar-Quartetts seinen eige-

nen Namen wie den eines Schönberg, Bartók, Krenek und anderer Führer der Moderne werbend durch die Welt getragen. Schliesslich erschien Hermann Scherchen: als Leiter des „Museums“ ein Prophet in der Wüste, doch erfolgreich mit seinem „a cappella-Chor 1923“, als Dirigent des Rühlschen Gesangvereins sowie als Organisator der Kammermusikwoche „Neue Musik“ 1923, des Tonkünstlerfestes 1924 und des Strawinsky-Festes 1925; mit Hindemith und den Amar-Leuten hervorragender Exponent Frankfurts auf den Donaueschinger Musikfesten und denen der „Internationale“ in Salzburg, Prag, Venedig und Zürich. Den Genannten und einigen jüngeren Solisten wie Alfred Hoehn, Emma Lübbecke-Job, Fritz Malata (Klavier) und Rudolf Hindemith (Violoncello) ist es zu danken, dass von Frankfurt aus in das zeitgenössische Musikleben ein Strom neuer Kräfte geleitet wurde, der die Frankfurter selbst ergriff und aufrüttelte. Auch das zweite, vom Orchesterverein aus privaten Mitteln ins Leben gerufene und von Ernst Wendel geleitete Symphonieorchester konnte sich dem Drängen der musikalischen Gegenwart nicht mehr entziehen.

Doch gesellschaftliche Umschichtung und nachlassende Verantwortlichkeit von Publikum und Behörde brachten den Rückschlag. Rottenberg, Scherchen, Hindemith schieden — teils freiwillig, teils unfreiwillig — aus ihren Stellungen: Scherchen und Hindemith sind der Stadt überhaupt verloren gegangen. Clemens Krauss aber, dem man dann eine beherrschende Position geschaffen hat, kann den Verlust im schöpferischen Sinne nicht voll ersetzen. Er hat als Opernkapellmeister von Rang und als geschickter Bühnenleiter mit hervorragenden Helfern wie Wallerstein (Regie) und Sievert (Bild) die Oper durch Ausbildung eines zeitbewussten Darstellungsstiles und Neuaufbau des Ensembles rein leistungsmässig verjüngt, ist jedoch geistig hier wie im „Museum“ die Fortsetzung der früheren Pionierarbeit dieser Institute bis jetzt schuldig geblieben. Satte Freude am Besitz? Verrat an opfervollem Beginn? Die Stadt selbst gibt diesmal auf so bange Fragen hoffnungsvolle Antwort. Sie hat just in diesem Stadium der Reaktion und des Zweifels ihre Verantwortung recht erkannt und im Rahmen des von ihr gewagten „Sommers der Musik“ das diesjährige Fest der „Internationale“, das erste auf deutschem Boden, in ihren Schutz genommen. Der Einsatz der Mittel zeigt, dass es den zuständigen Männern nicht bloss um die schöne Geste sondern um Einlösung einer Verpflichtung und um Wiedergutmachung mancher Versäumnis zu tun ist. Hoffen wir, dass Frankfurt, eine der rührigsten deutschen Städte im internationalen Wirtschaftsleben, durch lebendige Anteilnahme an dieser Grossschau zeitgenössischen Musikschaffens seine frühere Tatkraft im Ringen um die musikalische Zukunft fruchtbar bestätigt finde und daraus für die weitere Gestaltung seines Musiklebens klare Konsequenzen ziehe!

Fred Hamel (Berlin)

INTERNATIONALE ZUSAMMENARBEIT DER MUSIKWISSENSCHAFT

Im Jahre 1899 wurde auf Anregung des Verlagshauses Breitkopf & Härtel und unter der Initiative Oskar Fleischers von den Musikgelehrten verschiedener Länder die „Internationale Musikgesellschaft" (IMG.) ins Leben gerufen. Die Angehörigen der einzelnen Nationen traten zu Landessektionen zusammen, deren Delegierte den Vorstand bildeten; den Vorsitz führte zunächst Fleischer, später Kretzschmar und Mackenzie. Der Gesellschaft oblag die Pflege engerer Beziehungen zwischen den verschiedenen Ländern zum Zweck gemeinsamen Wirkens auf musikwissenschaftlichem Gebiet. Im Dienste dieser Bestrebungen standen die Veröffentlichungen der Gesellschaft, Zeitschrift sowie Sammelbände, mit deren Redaktion u. a. die Namen Oskar Fleischer, Johannes Wolf, Alfred Heuss, Max Seiffert verknüpft sind. Auf den Kongressen, die in der Regel alle zwei bis drei Jahre in verschiedenen Ländern stattfanden, war zu wissenschaftlichen Vorträgen und zu persönlichem Meinungsaustausch Gelegenheit geboten. So erfüllte die IMG. eine wichtige Aufgabe, und für ihre Erfolge zeugen die wertvollen Arbeiten, die in ihren Publikationen niedergelegt sind.

Es erübrigt sich, das wechselnde Geschick der Gesellschaft im einzelnen zu verfolgen. So gut gefügt sie sein mochte, die Erschütterung des Krieges vertrug sie nicht. Zwar konnte sie nominell nicht aufgelöst werden, aber der Austritt einer grossen Anzahl von Mitgliedern zwang sie bereits am 1. Oktober 1914 zur Einstellung ihrer Tätigkeit. Vielfach gewannen die Sektionen in den einzelnen Ländern jetzt selbständige Existenz. So wurden in Deutschland die „Deutsche Musikgesellschaft" (DMG.), in Frankreich die „Société française de musicologie" begründet.

Damit waren aber viele Fäden zerrissen, deren Bestehen für ein fruchtbares und ökonomisches Arbeiten der wissenschaftlichen Forschung von Bedeutung ist. Die Fragen rationeller Arbeitsverteilung, gegenseitiger Unterstützung, etwa wo es sich um Bemühungen in weit entfernten Bibliotheken usw. handelt, erforderten nach wie vor einen möglichst vollständigen Zusammenschluss.

Trotzdem waren natürlich diese Bande nach Beendigung des Krieges nicht sogleich wieder zu knüpfen. Erst in den letzten Jahren konnte der Versuch unternommen werden, den verlorenen Boden schrittweise wiederzugewinnen. Erfreulicher Weise gingen die ersten Schritte von neutraler Seite aus. Dr. Scheurleer (Haag) stellte sich die Aufgabe, die Gegensätze einander wieder näher zu bringen und und den verlorenen Kontakt wieder herzustellen.

Seine Bemühungen führten 1921 im Haag zur Begründung der „Union musicologique" (UM.). Die Mitgliedschaft, die ursprünglich auf Forscher neutraler Länder beschränkt war, wurde später auch auf Angehörige der ehemals kriegführenden Staaten ausgedehnt. So konnte ein Präsidium gebildet werden, an dem unter dem Vorsitz Dr. Scheurleers führende Musikwissenschaftler vieler europäischer Länder beteiligt waren. Als Organ der Vereinigung wurde das „Bulletin

de la Société Union musicologique" unter der Redaktion der Herren Dr. Scheurleer, Professor Max Seiffert und Dr. Smijers ins Leben gerufen; für seine bibliographischen Mitteilungen sind ständige Mitarbeiter in den verschiedenen Ländern tätig. Ein Kongress in Basel, 1924, diente der Aussprache und Fassung von Beschlüssen in diesem Zusammenhang.

Die UM. war mit der Aufnahme einzelner Gelehrter der verschiedenen Länder nicht am Ziel. Um zu einer möglichst umfassenden Organisation zu werden, zeigte sie sich vielmehr bestrebt, ihren Umfang zu erweitern und die nationalen musikwissenschaftlichen Gesellschaften in sich zu vereinigen, ohne jedoch ihre Selbständigkeit im geringsten zu beeinträchtigen. Mitglieder des Präsidiums sollten die Vorsitzenden bezw. Delegierten der beteiligten Gesellschaften werden. Erst nach der Erreichung dieses Zieles hätte von einem vollen Erfolg, von der Bildung einer umfassenden Vereinigung die Rede sein können.

Diese Fragen kamen auf einer weiteren Tagung in Lübeck, 1926, zur Rede. Sie erstrebte, um einen Ausdruck von André Pirro (Paris) anzuwenden, eben den „Beitritt aller fehlenden Choristen." Im Verlauf der Sitzungen des Präsidiums sowie der Mitgliedschaft ergab sich als wesentliches Resultat, dass die Deutsche Musikgesellschaft in der Tat bereit wäre, der UM. geschlossen beizutreten, sobald die entsprechenden Gesellschaften der anderen Länder sich diesem Beispiel anschliessen würden. Zufolge der mangelhaften Beteiligung ausländischer Gelehrter konnte eine endgültige Entscheidung auf dieser Tagung indessen nicht getroffen werden.

Inzwischen verschied der verdiente Begründer, Förderer und Vorsitzende der UM., Dr. Scheurleer, ohne das Ziel seiner Bemühungen erreicht zu sehen. Die weitere Existenz der Vereinigung, deren Zusammenhang noch ein durchaus lockerer war, erschiene damit überhaupt in Frage gezogen, und die bisherigen Erfolge wären womöglich vergeblich gewesen.

Der musikhistorische Kongress, der unlängst in Wien während der Beethoven-Zentenarfeier zusammentrat und von zahlreichen Ländern beschickt war, führte jedoch in seiner Schlusssitzung zu einem wertvollen Ergebnis, welches beweist, dass der Gedanke Dr. Scheurleers auch über den Tod seines Verfechters hinaus lebendig geblieben ist. Nachdem Guido Adler dem Verstorbenen Worte ehrender Erinnerung gewidmet hatte, wiederholte Henry Prunière (Paris) die Vorschläge zur Erneuerung des internationalen Zusammenschlusses, mit dem die Musikwissenschaft bisher im Rückstand geblieben sei, da die Landessektionen jetzt grosse Selbständigkeit besässen. Dazu äusserten sich Julien Tiersot namens der Société française de musicologie und Hermann Abert als Vorsitzender der Deutschen Musikgesellschaft. Es ergab sich daraus übereinstimmend, dass ein so enger Zusammenschluss wie vor dem Kriege heute zwar nicht mehr möglich, aber auch nicht wünschenswert sei. Doch würde von allen Seiten eine Vereinigung erstrebt, in der die nationalen Gesellschaften bei Wahrung ihrer vollen Selbständigkeit zu brüderlichen Beziehungen zusammentreten, eine Vereinigung also, die das bindende Band (trait d'union) zwischen den unabhängigen Körperschaften bilden würde. Auch Henrik Opienski für die neubegründete slavische Musikgesellschaft (Tschecho-

slovakei, Jugoslavien, Russland, Polen) und Professor Sonneck (USA.) gaben diesem Vorschlag ihre Zustimmung.

Einzelheiten über die Form der Wiedervereinigung wurden auf dieser Tagung noch nicht festgelegt. Nach mehrfachen Anregungen sollen vielmehr von jedem Land Delegierte zur Fassung endgültiger Beschlüsse bei der nächsten Zusammenkunft, die wieder in Basel stattfinden soll, ermächtigt werden. Die Deutsche Musikgesellschaft hat dazu bereits die Herren Hermann Abert und Johannes Wolf ausersehen. Für die notwendigen Vorbereitungsarbeiten hat sich Guido Adler zur Verfügung gestellt.

Damit ist das Ziel der Bemühungen, in der musikwissenschaftlichen Forschung wieder zu internationaler Zusammenarbeit zu gelangen, in greifbare Nähe gerückt, wenn auch noch eine ganze Anzahl von speziellen Fragen der Erledigung harren.

Im wesentlichen ist es bedeutsam, dass die nationalen Gesellschaften bei dem verständlichen Vorbehalt der eigenen Unabhängigkeit die gegenseitige Annäherung erstreben. Herrn Dr. Scheurleer bleibt das Verdienst, diese Bestrebungen nach dem Kriege eingeleitet und sie auf ihrem langwierigen Wege, der vom Haag über Basel und Lübeck nunmehr nach Wien führte, gefördert zu haben.

Die Lebenden

FERRUCCIO BUSONI: „DOKTOR FAUST“

Zur Aufführung am 29. Juni 1927.*)

Für die Deutschen ist Goethes Faust das, was für die Engländer Shakespeare und die Bibel sind: das Fundament ihrer Sprache, die Quelle ihres Zitatenschatzes, der ewige Weisheitsbrunnen. Goethe hat die Persönlichkeit des Faust nicht geschaffen, sein wahrer Schöpfer war der Engländer Christopher Marlowe, der in seinem Wesen mehr eine Faust-Natur war als Goethe. Aber nur wenige Engländer lesen Marlowe, während jeder Deutsche Goethe liest. Goethe lässt jeden Deutschen erfühlen, dass Faust die Inkarnation des deutschen Wesens ist: dass jeder Deutsche und jeder Deutschenfreund selbst ein Teil dieses Universal-Faust wird, und dass dieses „Faustische“ eben eine Verbindung mit allen Goethe-Lesern sei.

Ausserhalb Deutschlands stellen sich die meisten unter Faust den Held der Gounod'schen Oper vor: als eine — nicht gerade ehrenwerte Figur in einer Geschichte. Die wirkliche Geschichte von Faust — welche Erzählung wir auch wählen mögen — ist ja auch belanglos; es gibt viele Faust-Erzählungen, und die Dichter haben verschiedene Episoden daraus wiedergegeben, oder haben gar eigene erdacht. Das jedoch, was ewig und unauslöschlich bestehen bleibt, ist die Persönlichkeit Faust. Gretchen, Helene, die Herzogin — sie sind nur Schatten; selbst Mephisto stellt einen Entwurf zu Fausts Seele dar. Und als diese Schatten im Dunkel vergehen, sehen wir immer klarer die beiden Faktoren in Fausts Persönlichkeit, die ihn verbinden mit grossen Männern wie Goethe und Busoni, in einsamen Augenblicken auch mit unserem eigenen unbekannten, bescheidenen Ich.

Faust repräsentiert die ewige Macht gegen Erfahrung und Wissen und bleibt, trotz der vielen Menschen, die mit ihm in Berührung kommen, ewig allein.

Das Faust-Problem war Busonis eigenes Problem, das Problem jedes wahren Künstlers: wie er inmitten dieser Welt lebt, Erfahrungen sammelt, sich selbst aufgibt und doch immer einsam bleibt, seiner Einsamkeit völlig bewusst; ferner wie diese Einsamkeit umzuwerten ist in dem Verständnis, dass sie einen Geisteszustand bedeutet, der sich durchaus unterscheidet von dem des unglücklichen Alleinseins oder von der Wertlosigkeit des Daseins des krassen Egoismus. Busoni hat schon in frühen Tagen verstanden, seine Einsamkeit umzugestalten; er lernte sie oft in seinem Leben kennen und litt sehr darunter; aber sein forschender Geist bewahrte ihn davor, sich dem Luxus der Selbstquälerei, wie es Beethoven und andere einsame Dichter getan haben, hinzugeben. Busoni war egozentrisch eingestellt, weil er seine Grösse erkannte; aber er war weder Egoist noch — im landläufigen Sinne — ehrgeizig. Von seiner Kindheit an war er sich bewusst, dass ihm besondere Gaben in die Wiege gelegt waren, und er vergass keinen Augenblick, diese Gaben als eine Verantwortung anzusehen, die ihm auferlegt wurde.

Busoni schaffte seinen Faust nach seinem eigenen Bilde. Es war lange sein Wunsch gewesen, eine Oper zu schreiben über eine der grossen, einsamen Figuren der Geschichte oder der Fabel. Er sprach mit Gabriele d'Annunzio über Leonardo da Vinci; aber d'Annunzio bewies grössere Geschäftstüchtigkeit — als besserer Italiener —, indem er meinte, Leonardo

---

*) Da sowohl hinsichtlich der Daten als auch der Reihenfolge der Aufführungen Änderungen gegenüber dem in dem Februarheft abgedruckten Programm eingetreten sind, geben wir die Tage der Aufführungen am Kopfe jeder Analyse nochmals an.

da Vinci sei als Held einer Oper deshalb unmöglich, weil er keine Liebesabenteuer hatte. Dann wurde Don Juan herangezogen, jedoch aus Ehrfurcht vor Mozart fallen gelassen. Und die Ehrfurcht vor Goethe bestimmte Busoni fast dazu, auch Faust aufzugeben, bis ihm die glückliche Idee kam, an das alte Puppenspiel von Faust anzuknüpfen. Faust wird aus diesem Puppenspiel heraus geschaffen, ohne jeden Realismus, und es scheint auch, als ob ihm jede Menschlichkeit fehlte, wäre es nicht um der Musik willen; für den Durchschnittsleser mag das unmenschlich scheinen. Gretchen spielt in dem Werke keine Rolle; alles, was wir über sie erfahren, ist, dass die Episode vorüber und vergessen ist seit langer Zeit. Eine Herzogin tritt auf, die sich in Faust verliebt; man hat jedoch die Empfindung, dass Faust sie vergessen hat, bevor sie sich ihm hingab. Busonis Faust drängt immer in die Zukunft, in weiteres Erkennen, tieferes Wissen, bis zum letzten; und da er ein Sterbender ist, fühlt er seine Kräfte dahinschwinden, verfolgt von den Geistern der Vergangenheit, einsamer als je zuvor. In Goethes Faust wird das Ende aufgezeigt, Busoni verweigert uns dies. Der Leib muss sterben, einen Glauben an die Unsterblichkeit der Seele hat Faust nicht; aber er rafft sich noch zu der Energie auf, seine Willenskraft der kommenden Generation als Vermächtnis zu geben. Was er nicht vollbracht hat, wird ein Jüngerer vermögen. Mit dieser letzten Szene gibt uns Busoni sein eigenes Bild.

Edward J. Dent (Cambridge).

ALEXANDER MOSSOLOW: ERSTES STREICHQUARTETT, Op. 24

Zur Aufführung am 30. Juni 1927

Alexander Mossolow gehört zu den jüngsten russischen Komponisten, die erst in der allerletzten Zeit hervorgetreten sind. Am 29. Juli (10. August) 1900 wurde er in Kiew geboren. Bis zum Jahre 1921 beschäftigte er sich nicht wesentlich mit Musik, abgesehen von seinem mit 13 und 14 Jahren begonnenen selbständigen Versuchen im Klavierspiel und Kompositionen im Stile der italienischen Oper. Im Jahre 1921 trat Mossolow in die Kompositionsklasse von Reinhold Glière beim Moskauer Konservatorium ein. Während seiner Studien bei Glière machte Mossolow — wie er selbst sagt — „einen kolossalen Schritt vorwärts". Zu Beginn seiner Ausbildung folgte er noch dem Stil seines Lehrers; aber bald war er vom Stile Skrjabins begeistert. Um diesen „Schritt" zu tun, brauchte Mossolow nur ein Jahr — die Studiensaison 1921/22. Wie unerfahren Mossolow in Musiktheorie war, als er zu Glière kam, das zeigt die Tatsache, dass sein erstes Werk, das er vorlegte, ohne Taktstriche und in ganzen Noten niedergeschrieben war, ohne jeden Hinweis auf die tatsächliche rhythmische Bedeutung der betreffenden Noten innerhalb des Stückes. Für ein Jahr stellte Mossolow sodann seine Kompositionstätigkeit ein und nahm sie erst wieder von der zweiten Hälfte des Jahres 1923 an auf, als er in die Klasse von Nikolaus Mjaskowsky eintrat. Dieser hatte inzwischen während einer mehrjährigen Lehrtätigkeit am Moskauer Konservatorium einen Kreis von talentvollen und begabten jungen russischen Komponisten an sich gezogen. Schon im Frühling 1925 verliess Mossolow das Moskauer Konservatorium als fertig ausgebildeter Komponist, und gegenwärtig hat er bereits dreissig vollkommen reife und fertige Schöpfungen sehr radikaler Richtung in seiner Mappe. In diesem Sinne steht er auf der „äussersten Linken" der heutigen russischen Komponisten. Zu seinen Werken gehören: die Kantate „Sphinx", das symphonische Fragment „Dämmerung", ein Konzert für Klavier mit Kammerorchester, ein Streichquartett, eine Ballade für Klarinette, Cello und Klavier, eine Sonate für Bratsche

und Klavier, eine Sonate für Cello und Klavier, fünf Klaviersonaten, eine Reihe von Romanzen, und eine grössere Anzahl kleinerer Werke für verschiedene Instrumente.

Als Komponist zeichnet sich Mossolow durch das Streben nach Bestimmtheit der Konturen in der Form aus, durch Ausdruckstiefe und Grellheit der Harmonie, ferner durch die Überwindung jener drückenden Romantik, die auf fast alle heutigen russischen Komponisten, ausgenommen Prokofieff und Strawinsky, lastet. Auf diese Weise stehen die Schöpfungen Mossolows den allgemeineuropäischen Tendenzen der Musikentwicklung nahe, während er zugleich gerade dadurch sich von seinen Landsleuten unterscheidet. In dieser Beziehung ist sein bisher noch nicht aufgeführtes Konzert für Klavier mit Kammerorchester besonders charakteristisch, ebenso sein Streichquartett op. 24, das er Ende 1926 im Laufe von zehn Tagen niederschrieb. Das letztere hatte bei seiner Erstaufführung durch das Stradivarius-Quartett in Moskau am 20. Februar einen grossen Erfolg. Die Ungewöhnlichkeit des Stiles liess einen, die Schaffenskraft des Komponisten bewundernen Kritiker sagen, dass Mossolow seine Werke anscheinend im Bunde mit dem Teufel schreibe; denn nur eine böse Kraft könne den Komponisten zu so „tollen Sprüngen und teuflichem Gepolter“ bewegen, wie es in den Werken Mossolows überall auftritt. Diese, ohne Zweifel übertriebene Einschätzung kennzeichnet die Originalität Mossolows und seine Neigung zu Verwendung ungewöhnlicher Mittel im musikalischen Ausdruck. Und das sind die Eigenschaften, die auch für das Streichquartett Mossolows charakteristisch sind. Es enthält die vier üblichen Teile, nur in sehr gedrängtem, gewissermassen „kondensiertem“ Stile. Das Ziel ist dabei ein Maximum von Grellheit und Ausdruckstiefe. Zur Erreichung dieses Zieles verzichtet Mossolow in seinem Quartett so gut wie völlig auf die sogenannten verbindenden Partien und gestaltet die Hauptthemen nach dem Prinzip der abgeschlossenen, dreiteiligen Form, die sich auf thematische und Tempo-Gegensätze gründet. Während Mossolow einerseits auf Kontrastwirkung hinzielt, so erstrebt er andererseits doch auch grösste thematische Einheitlichkeit in seinem Quartett. In dieser Beziehung ist er äusserst erfinderisch und entwickelt eine ausserordentliche Meisterschaft in der Handhabung des Kontrapunktes, der, wenn auch bei ihm nicht im Vordergrunde stehend, doch eins der wichtigsten seiner Stilelemente ist.

Der erste Teil des Quartetts ist in Sonatenform geschrieben und weitgehend ausgearbeitet. Er ist auf das Thema einer Nebenpartie aufgebaut mit einer sehr verkürzten Wiederholung, die eher die Rolle eines Koda als einer tatsächlichen Reprise spielt. Der zweite (langsame) Teil des Quartetts enthält als Grundlage ein durch den Komponisten umgestaltetes kirgisisches Volksthema. Es ist in dreiteiliger Form geschrieben mit einem Mittelteil (Lento funebre), der das Thema des ersten Teiles zum Gegenstand hat (das Eingangsthema und das der Nebenpartie im ersten Teil). Die Wiederholung ist auch hier wieder sehr kurz. Der dritte Teil des Quartetts ist ein Scherzo. Das Hauptthema dafür stellt eine Umformung der Mitte der Hauptpartie im ersten Teile dar. Das zweite Thema (Presto foxtrotico) ist neu. Das Finale des Qartetts gründet sich auf ein Hauptthema russischen Charakters und ist echt russisch durchgeführt und ausgearbeitet. In der Mitte erscheint ein stürmisches Fugato, an dessen Ende die gleichzeitige Vereinigung der vier Hauptthemen des Quartetts vor sich geht. Die Wiederholung des Finale ist wie die der anderen Teile des Quartetts sehr gedrängt, der Koda äusserst kurz.

Ebenso ausgeprägt wie die Eigenart des Mossolow-Quartetts in Bezug auf die Form ist, ebenso originell ist der Komponist in der Instrumentation. Sie gründet sich auf die scharfe Gegenüberstellung verschiedener Klangfarben im Quartett und auf die Anwendung interessanter Klangeffekte, von denen einer — die Nachahmung eines Paukenschlages auf der Bratsche mit Hilfe eines untergesetzten Steges an einer Saite,

auf der mit dem Finger der linken Hand ein pizzicato ausgeführt wird — ist eine Erfindung Mossolows, die von ihm zum ersten Male in seinem Quartett angewandt worden ist.

Frische und Kühnheit pulsieren quellartig in jeder Zeile des Quartetts von Mossolow und zeugen von der Begabung eines Komponisten, dessen ganze musikalische Laufbahn — sie begann, wie wir bereits wissen, bei Glière — im ganzen nur 6 Jahre beträgt.

Victor Belaiev (Moskau).

WILLEM PIJPER: SONATE FÜR FLÖTE UND KLAVIER

I. Allegro — II. Lento (Hauptsatz) — III. Presto

Zur Aufführung am 30. Juni 1927

Willem Pijper, geboren 8. September 1894 in Zeist, Holland, bildete sich, nachdem er das Gymnasium absolviert hatte, als Kompositionsschüler von Dr. Joh. Wagenaar (Utrecht) zum Musiker aus.

Er war 1918—1922 Musikkritiker am Utrechtsch Dagblad und Leiter vom Utrechtsch Sextet (Bläser und Klavier). Zugleich war er Lehrer (Theorie) an der Amsterdamer Tonkunstmusikschule, nebenbei konzertierte er oft (Kammermusik) mit Geigern, Cellisten und Sängerinnen. Währenddessen besuchte er viele Länder und Kunststädte, er lebte abwechselnd in Holland, Schweiz, Italien, Oesterreich, und verblieb in Berlin, Paris, London, Brüssel und anderswo.

1924 übersiedelte er definitiv nach Amsterdam, dem musikalischen Zentrum Hollands. Jetzt ist er dort Hauptlehrer für Komposition am Konservatorium, Musikschriftsteller und Schriftleiter der „Muziek“, der bedeutendsten modernen Musikzeitschrift des Landes.

Seine Kompositionen umfassen je drei Symphonien und Streichquartette, zahlreiche Kammermusikwerke, Lieder und Chöre, sowie Bühnenmusik zu drei antiken Dramen.

Die Flötensonate ist, ihrem Wesen nach, konzertierend gearbeitet. Beide Instrumente sind möglichst unabhängig gehalten: rhythmische Verknüpfungen allerlei Art finden sich überall. Höhepunkte sind diese rhythmisch-metrischen Komplikationen, die man z. B. im Lento häufig antrifft. Kontrapunktisch sind die Stimmen nach der Art der alten Niederländer behandelt: jede Stimme hat eine eigene Rhythmik.

Das Werk wurde im Jahre 1925 zum erstenmal in Amsterdam gespielt, später noch in Utrecht und Kopenhagen.

LEOS JANACEK: CONCERTINO FÜR KLAVIER, 2 VIOLINEN, BRATSCHE, KLARINETTE, HORN UND FAGOTT

Zur Aufführung am 30. Juni 1927

Leos Janàcek ist mit seinen 73 Jahren wohl der jugendlichste Nestor, den es jemals gab. Seine fruchtbarste Schaffensperiode datiert erst seit den letzten 12 Jahren, seit dem Prager- und nachher Welterfolge der „Jenufa“; aber nicht nur dieser äussere Umstand, auch der Charakter von Janàcek's Musik dieser Zeit, ihre Frische, Kampflustigkeit, Mut zum Experimentieren, ihr deutlicher Zusammenhang mit den neuen Strömungen der musika-

lischen Moderne sind Beweise der geistigen Jugend des Komponisten. Die meisten von diesen Werken sind entweder Opern (Ausflüge des Herrn Broncek, Kàtà Kabanovà, Liska Bystronska, Die Sache Matropulos) oder zyklische Kammermusik und Gesangswerke, jedes für sich ein lebendiges, originelles Ganzes, kein konventionelles Konglomerat von üblichen Sonatensätzen oder Liedern. Hierher gehört eine Violinsonate (Festival Salzburg 1923), ein Streichquartett (Festival Venedig 1925), „Jugend“ für Bläserensemble, „Tagebuch eines Verschollenen“ für 2 Solostimmen, Frauenchor und Klavier, als letztes gedrucktes Werk das Concertino (entstanden 1925), von den bisher unveröffentlichten Sachen ein Klavier-Capriccio für die linke Hand allein, mit Begleitung von 3 Trompeten, 3 Posaunen, einer Flöte und einer Tenorstimme und „Sprüche“ mit Begleitung eines Kammerorchesters.

Die Eigenschaften von Janàceks Musik treten in allen diesen Werken besonders klar hervor: kurze, scharf geprägte Motive, deren Invention manchmal auch in der Instrumentalmusik durch Sprachmelodik beeinflusst erscheint, die sich ein anderes Mal dem volkstümlichen Tone nähern. Diese Motive müssen in ihrer Grundgestalt den ganzen Satz tragen, daher das Streben nach möglichster Ausdrucksfülle; ganz wenig von thematischer Arbeit, ein Minimum der Polyphonie, eine einfache Konstruktion. Kürze ist Devise von Janàceks Schaffen. Kein Auswachsen eines thematischen Keimes in immer neue Verästelungen, sondern bestimmte, gedrängte Exposition eines fertigen, definitiven musikalischen Gedankens. Die Klangfarben sind häufig sonderbar und originell; es geht aus den Grundzügen dieser Musik hervor, dass es sich dabei nicht um raffinierte Schattierungen sondern eher um volle, auffällige Farbentöne handelt. Was aber erst der Musik Janàceks ihren unnachahmlichen Charakter und ihre eigentliche Wirkungskraft verleiht, ist jene besondere Fähigkeit, die aus jedem melodischen Bruchstück nicht bloss einen Funken sondern eine lebendige Flamme herauszuschlagen weiss, jene mitreissende elementare, von Rassenjugend strotzende Kraft, fast barbarisch in ihrer Kampflust und unwiderstehlich in ihrem Elan.

Das „Concertino“ ist viersätzig. Der erste Satz, Moderato, nimmt zu dem Klavier nur das Waldhorn hinzu. Das Hauptmotiv, pesante, zuerst langsam, nachher viel schneller,

Moderato

f Klar.

gibt den einen Pol der dramatischen Spannung an; den anderen vertreten zwei Nebenmotive, von denen das eine verträumt, das andere mehr tanzartig ist. Der zweite Satz, Piu messe, verbindet mit dem Klavier nur die Es-Klarinette; das thematische Material bildet vor allem das abrupte, zuckende Hauptthema,

Più mosso

f

zu dem ein liedartiges, spöttisches Thema der Klarinette, und ein energisches Gegenthema hinzutreten. In immer steigender Geschwindigkeit erreicht der Satz zum Schluss seinen Höhepunkt, nimmt für die Begleitung einige Takte das ganze Ensemble hinzu und klingt in den letzten energischen Anschlägen des Hauptthemas und in einem verhallenden Triller der Klarinette aus. Die beiden letzten Sätze benutzen bereits die vollständige Besetzung, also ausser dem Solo-Instrument zwei Violinen, eine Bratsche, Klarinette, Horn und Fagott.

Auf der Unterlage alternierender Schläge der Bläser und der Streicher entwickelt sich durch Wiederholen eines eintaktigen Motivs das Hauptthema des dritten Satzes.

Con moto

Klar. f

Die beiden Eckteile des Satzes werden durch dieses scharfe ostinato gebildet, während der mittlere Teil einen lyrisch-erregten Kontrast bringt. Der letzte Satz, Allegro, relativ der längste (alle Sätze sind schnell, nur in dem ersten und dritten erklingt stellenweise auch langsamere Bewegung), entwickelt aus einer einleitenden heftigen Passage wieder ein tanzartiges, volkstümlich gefärbtes Motiv. Das Gegenthema, zuerst als ein hartnäckiges Unterbrechen des flüssigen Verlaufs auftretend, blüht später zu einem leidenschaftlichen Gesange auf, verbindet sich mit der Anfangspassage, erklingt geheimnisvoll in dem Klaviersolo unmittelbar vor dem Schluss, worauf wieder der Tanzwirbel des Hauptmotivs den Satz steil kulminiert.

Dr. V. Stèpàn (Prag).

MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO: „LE DANZE DEL RE DAVID" für Klavier

Zur Aufführung am 30. Juni 1927

„Le danze del Re David", für Klavier (deutsche Erstaufführung in Frankfurt am Main) gehören neben den „Tre cozali in temi ebreici" zu den jüngsten und stärksten Kompositionen Castelnuovo's. (Unveröffentlicht.) Im Gegensatz zu allen bisherigen Werken tragen diese beiden Stücke die Merkmale ausgesprochner Polyphonie. Sie weisen in die Zukunft Castelnuovo's, der ohne Frage eine der vitalsten und markantesten Persönlichkeiten des musikalischen Italiens ist.

JOAQUIN TURINA: TRIO FÜR KLAVIER, VIOLINE UND VIOLONCELLO

Zur Aufführung am 30. Juni 1927

PRÉLUDE ET FUGUE: Das Präludium besteht aus einer Aufeinanderfolge verschiedener Klänge. Die Fuge ist gegensätzlich gebaut, d. h., sie beginnt mit einer Stretta in doppeltem Kontrapunkt. Durch die nacheinander auftretenden Anfänge und Episoden vereinfacht sich der Aufbau, bis die Exposition beendet ist, welche den eigentlichen Anfang bildet.

THÈME ET VARIATIONS: Das Thema ist eine liedmässige Melodie im Cello, welche später von der Violine aufgenommen wird. Die Variationen haben rhythmischen Charakter, und jede von ihnen stellt einen besonderen spanischen Rhythmus dar. 1. Rhythmus und Thema volkstümlich gallisch. 2. Schottischer Tanz aus Madrid. 3. $^5/_8$-Rhythmus spezifisch baskisch. 4. Alter aragonischer Tanz (Jota) zusammengesetzt mit den Hauptthemen. 5. Andalusischer Rhythmus aus Joleares.

SONATE: Sie müsste eigentlich am Anfang stehen, erscheint jedoch hier am Schluss. Das zweite Thema ($^6/_8 \cdot 3$) ist eine kubanische Guajira. Im weiteren Verlauf kommt von neuem das Motiv der Fuge vor und später die früheren Themen, die sich mit denen der Sonate verbinden. Die auf die Reprise folgende Coda baut sich über dem Thema des Präludiums und der Fuge auf.

HENRY F. GILBERT: „THE DANCE IN PLACE CONGO“ SYMPHONISCHE DICHTUNG, op. 15

Zur Aufführung am 1. Juli 1927

Es war lange mein Ideal gewesen, eine Musik zu schreiben, die ganz in Amerika wurzelt. Die Bemühungen meiner Landsleute in dieser Richtung befriedigten mich nicht, obgleich sie technisch oft sehr fein waren. Nach meiner Überzeugung waren sie zu sehr an die europäische Tradition gebunden und schienen die wahren Führer völlig zu umgehen, die in der amerikanischen Geschichte, im amerikanischen Temperament und im amerikanischen Nationalleben enthalten sind. Ich war daher veranlasst, einen anderen Weg einzuschlagen und möchte, ohne mir eine Kritik der anderen zu gestatten, diesen wenigstens erklären.

Bei der Auswahl eines amerikanischen Gegenstandes als Basis für eine symphonische Dichtung wurde ich von New Orleans und seiner malerischen Lebensweise in früheren Tagen (Amerikanischer Bürgerkrieg 1861—65) angezogen. Besonders reizvoll waren für mich die Schriften von George W. Cable, dem Autor der entzückenden Bücher: „Old Creole Days“, „The Grandissimes“, usw. Ein Artikel von Cable ist benannt: „The Dance in Place Congo“, in welchem die wilden und fast barbarischen Gelage der Sklaven an späten Sonntagnachmittagen an der Peripherie von New Orleans beschrieben werden. Der „Place Congo“ war ein offener Platz am Ende der Orleans-Strasse. Die Sklaven konnten sich hier einmal in der Woche treffen und vergnügen; von einer dieser ungezügelten, aber malerischen Zusammenkünfte berichtet Cable in seinem Aufsatz. Es ist keine Geschichte, sondern eine Wortmalerei, lebensvoll, farbenprächtig und voll von Bewegung. Kemble hat den Aufsatz durch reizende Bilder illustriert; ausserdem enthält der Artikel einige musikalische Illustrationen, kreolische Gesänge, Tanzphrasen und manches Bruchstück südlicher Melodien. Diese musikalischen Illustrationen haben mich inspiriert. Ich habe sie in der Art von Grieg und Tschaikowsky verwendet, und unter dem Einfluss von Cables farbenprächtiger und überzeugender literarischen Leistung habe ich meine Musik aufgebaut.

Die erste Episode des Stückes hat eigentlich nichts zu tun mit dem „Tanz auf dem Kongo-Platz“; sie trägt düsteren, elegischen Charakter. Im Anfang erklingen dunkle, fast barbarische Rhythmen, die allmählich anwachsen, bis sie sich zu dem tragischen und bezeichnenden Rasseschrei, dem Schrei der Auflehnung einer ganzen Rasse gegen die Ketten der Sklaverei, erheben. Dies ist entwickelt aus dem wilden, höchst ausdrucksvollen melodischen Fragment, das früher bei den Schwarzen in Louisiana viel angewandt wurde. Cable, der dies in seinem Aufsatz besonders hervorhebt, sagt darüber:

> „Und da war der lang gezogene menschliche Ausruf von furchtbarer Macht, ungeheurem Reichtum und Widerhall, den kein Instrument auch nur annähernd wiedergeben könnte. — Die Instrumente schweigen, während der Ruf anhebt und anschwillt mit mächtiger Kraft und fern dahinstirbt. Dann erhebt sich prasselndes Trommelschlagen, Hörnerklang und rasselndes Knarren.“

Eh-h-h! pou' la belle layotte ma mou-ri 'nocent, Oui 'no-cent ma mou-ri

(French Creole dialect)

Die dunkle Färbung der Einleitung, die sich auch am Schluss wiederholt, dient als Rahmen bezw. tragischer Hintergrund eines wilden und ungehemmten Tanzbildes; was dann folgt, ist ein seltsames Präludium zu dem Rhythmus des herannahenden

Tanzes, der immer mehr anschwillt und zum Thema der Bamboula überleitet, das in seiner ganzen triumphierenden Rohheit vom vollen Orchester eingesetzt wird. Die Bamboula ist der Haupttanz.

Nachdem die Bamboula in heiterer Begeisterung ausgeklungen ist, haben wir den Höhepunkt erreicht, dem im Orchester einige deklamatorische Phrasen folgen. Sie klingen aus und werden von einem ruhigen lyrischen Thema abgelöst. Hierbei schwebte mir im Geiste mehr der romantische Ausblick des Bildes vor: das Hofmachen usw. In ihrem Höhepunkt wird diese lyrische Stelle jäh unterbrochen durch das hartnäckige Wiederaufleben des barbarischen Elements. Es folgt, man könnte es malerisch ausdrücken: eine Melée, oder musikalisch gesprochen: eine Fantasie über die beiden Hauptmotive des Original-Bamboula, die sich gegenseitig in vertraulicher Gemeinschaft verdrängen. Man könnte denken, es seien Misshelligkeit, Streit und Kampf unter den Tanzenden ausgebrochen; dies wird jedoch beschwichtigt, und alle tanzen die Bamboula wie zuvor.

Doch kaum begonnen, werden sie unterbrochen durch den tiefen Klang der 9 Uhr-Glocke, die die Sklaven in die Quartiere zurückruft. Der Tanz bröckelt ab, und eine dramatische Pause des Erstaunens und Missvergnügens tritt ein. Danach ertönt ein durchdringender Schrei, erfüllt von Zorn, Protest und Verzweiflung, und alles entflieht heimwärts.

In meiner Vorstellung hörte ich die blossen Füsse der Sklaven, wie sie den Boden stampfen, als sie davonjagen, einige sofort, einige zögernder. Zwischen diesen Rhythmus der trappelnden Füsse habe ich melodische Erinnerungen und Motivansätze der verschiedenen Gesänge und Tänze eingefügt. Die Musik wird nun ernster und nimmt pathetischen Charakter an. Nach einer Pause fällt das Orchester mit dem tragischen Schrei der Einleitung ein: dem Schrei der Empörung gegen die Sklaverei. Der dunkle Hintergrund oder Rahmen des Tanzbildes wird durchgeführt, und das Werk endet mit der tragischen Note, mit der es begann.

Nachdem ich die Musik zu dem „Tanz auf dem Kongo-Platz" beendet hatte, schien mir der Gegenstand so malerisch und erfüllt von dramatischen Möglichkeiten, dass ich eine Szenerie dazu schreiben musste. Das Werk wurde zuerst als Balletpantomime in der Metropolitan-Oper in New York aufgeführt, und zwar im Februar 1918. Mehrere Aufführungen fanden uoch statt in New York und in Boston.

JOSEF MATTHIAS HAUER: SIEBENTE SUITE, Op. 48

Zur Aufführung am 1. Juli 1927

Die siebente Orchestersuite (Opus 48) ist aufgebaut auf einem Kontinuo des Klaviers, das heisst: das Klavier spielt immer die zwölf Töne ab, und zwar jeden Satz in einer bestimmten Trope, in einer bestimmten Tonlage, die wieder untereinander melisch verbunden sind durch den das ganze Werk beherrschenden melischen Grundgedanken. Die Spiegel- und Krebskanons, oder wie man sie nennen mag, werden bewerkstelligt durch Permutationen einer einmal angenommenen Zwölftonreihe, die eben als Grundreihe gilt, und deren Phasen in sechs Tropen stehen, entsprechend den sechs Sätzen der Suite. Durch das einfache Mittel des Liegenlassens einzelner Töne entsteht die Mehrstimmigkeit und Polyphonie dieser ursprünglich einstimmigen atonalen Musik. Die Suite ist durchwegs vierstimmig, immer erklingen vier verschiedene Töne (gleichzeitig); aber durch verschieden-

artige Kreuzungen innerhalb der vier nebeneinander herlaufenden Grundlinien (die zugleich die Harmonie bilden) entstehen drei vierstimmige Chöre, im ganzen also zwölf kontrapunktische, tektonische Melodien. Beim Vortrag müssen die einzelnen Chöre gut zusammenwirken, am besten, man lässt jeden Chor zuerst allein spielen, also: Trompeten und Oboen allein, dann Hörner und Bassklarinetten als Chor für sich, ferner das Streichquartett allein. Auch das gesamte Schlagzeug ist als Chor gedacht und soll als solcher wirken, weshalb eine eigene Probe für das Schlagwerk von Nutzen sein dürfte. Alle Chöre zusammen schliessen sich eng an das Klavier an, dessen durch alle Stimmen hindurchgehender Kontinuo den „roten Faden" des Werkes bildet. Das Klavier muss auch aus diesem Grunde in der Mitte des Orchesters aufgestellt werden, so, wie ich es in der Partitur eingezeichnet habe. Hauptsache bei der Ausführung ist die Reinheit des Intonierens, das heisst: die Spieler müssen sich, so gut es geht, mit ihren ungleichschwebend temperierten Instrumenten der gleichschwebend temperierten Stimmung des Klaviers anpassen, weil sonst anstatt vier verschiedener Töne immer gleichzeitig deren fünfzig erklingen und dadurch ein Verstehen und „Hören" des Werkes unmöglich wird. Hörner und Trompeten sollen ganz nahe beim Klavier postiert werden! Für den Dirigenten ist das Proben eines chorischen Werkes keine Kleinigkeit. Ich habe in die Partitur keine Vortragszeichen geschrieben, weil durchweg in einem mittleren Stärkegrad (mp) und streng im Takt gespielt werden muss. Nur die aus der Phrasierung sich ganz natürlich ergebenden dynamischen Schattierungen der einzelnen Melodien sind von Wichtigkeit. Die gewollte Monotonie in diesem Werk soll dem melischen „Hören" dienen.

BELA BARTOK: KONZERT FÜR KLAVIER UND ORCHESTER

Zur Aufführung am 1. Juli 1927

Kunst ist eine gefühlsmässige, in Form gebannte Antwort auf die letzten Fragen des Lebens, wie diese sich — vom Standpunkt des Zeitalters aus — dem Einzelnen darstellen. Unsere Zeitperiode, die beispiellos katastrophalste der Geschichte, zeigt uns das Irrationale des Lebens in solch ungeheuren Dimensionen, dass ein sentimentales oder ekstatisches Flüchten vor dem Problem, wie es der Romantik natürlich war, uns nicht mehr möglich ist. Unsere Antwort in diesem Sinne kann im Grunde von zweierlei Art sein, entweder betonen wir bloss einige Seiten der uns gegebenen Möglichkeiten (Abstraktion bei Schönberg, religiöse Gegenströmung bei Kodàly, Niedertauchen in dämonischtechnisches Experimentieren bei Hindemith, Honegger, etc.), oder aber erfassen wir die ganze seelische Problematik in einem Punkte. Letzteres heisst die Form finden, welche als Sinnbild der ganzen seelischen Disposition der Zeitperiode ihre universelle soziale Macht ausüben kann; Meister dieser Art sind Strawinsky und Bartòk. Das Verkehrte, sich von allem geraden, einfachen Gefühl Lossagende unserer Zeit erscheint in den letzten Werken dieser Meister nicht als Verleugnung des Sentiments — ohne welches ja keine Kunst möglich ist — sondern als eine invertierende Kraft, welche alles Direkte sofort ins Gegenteilige wendet, also auch das Sentiment schon im Keime sozusagen neutral macht. Diese Gefühlsinversion geschieht mittels eines Form-Mechanismus, welcher als höhere Gewalt alle aufkeimenden Gedanken niederzwingt, durch seinen schicksalhaft un-

barmherzigen Rhythmus mitschleppen lässt. Der gewaltsame Mechanismus ist Sinnbild der ewigen Bewegung des Lebens, der Triebkraft, welche, ganz gleichgültig ob wir lachen oder weinen, immerfort weiter und weiterschafft; er steht in fortwährendem Gegensatze zum natürlichen Seelenleben des subjektiven Menschen, der ja fühlen, verweilen, hoffen, ausströmen will. Dieser Gegensatz zwischen Mechanismus und Subjekt wirkt bei Strawinsky grotesk; sein letztes Losungswort ist dem der Dadaisten ziemlich verwandt; er ist asentimental, indem er dem Sentiment einfach den Rücken kehrt. Bartòk hingegen erfasst den ganzen furchtbaren Ernst der Dinge und gibt eine universellere Antwort auf die tiefste Weltfrage des heutigen Menschen. Seine Lust ohne Wohlgefühl, sein Lachen mit ernster Miene, sein Schluchzen ohne Tränen: es ist das erschütterndste Produkt menschenmöglichen Seelenlebens, es ist die Asentimentalität einer Menschheit, die an dem „Nichtfühlen" beinahe verblutet. Die Technik der neuen Kunstformung gemahnt an vorbachsche und bachsche Polyphonie, bei Strawinsky einfach das Alte umbildend, bei Bartòk aus dem Geiste des Kontrapunkts neugeschaffen. Strawinsky arbeitet (in der Klaviersonate und im Klavierkonzert) mit allbekannten kontrapunktischen Motivformeln, Bartòk stellt völkische Urmotive seiner Gestaltung zu Grunde; diese Urmotive erscheinen ganz neuartig in ihrer drastischen Primitivität und bergen wie im Keime die ganze seelische und formale Konstruktion des Werkes in sich. (Eigentlich erhält man schon im Hauptgedanken der Einleitung

♩=100
Hörner

beinahe die gesamte Thematik des Werkes in nuce.) Solche Urmotive sind wie Naturlaute, wie die einfachste Regung eines fühlenden Wesens, das sein unerkannt-mystisches Ich vor dem Ewigen lallend eröffnet; sind weder froh noch traurig, ähnlich dem Buddhagesicht, wie das Leben selbst in seinem tiefsten Urgrund. Im Kampfe der formalen Entwicklungen jedoch werden sie zu ungeheueren Linien gespannt, wobei sie auch ihre inhärenten kolossalen Möglichkeiten entfalten, bis zur höchsten Tragik alles Lebendigen, alles zu Verwandlung Geschaffenen. Diese allgemein menschliche Eigenschaft hebt das Bartòk'sche Konzert über die „Neuklassik" als Modeerscheinung und stempelt es zu einem selbständigen klassischen Werk, in welchem der Künstler auch einer „neutralen" oder verkehrten Gemüts-Einstellung der Zeitperiode etwas Absolutes abzugewinnen verstanden hat: die urmenschlich-ewige Seele. Nur dadurch hebt es sich auch über die Zeit!

Anton Molnár, (Budapest).

RAYMOND PETIT: „CANTIQUE AU SOLEIL DE ST. FRANÇOIS D'ASSISE" FÜR SOPRAN UND ORCHESTER

Zur Aufführung am 1. Juli 1927

Raymond Petit, geboren zu Neuilly sur Seine bei Paris am 6. Juli 1893, studierte unter Obhut des Komponisten und Organisten Jaques Tournemire. Sein Wohnsitz blieb Paris, doch machte er grössere Auslandsreisen. Von frühesten Kompositionen sind zu nennen: Sonate für Klavier und Violine (1918), „Suite grave" für Orchester (1920) zwei „Méditations" für Streichquartett (1921), ein „Dialog" für zwei Violinen.

Sehr bald zogen ihn zwei Dinge besonders an, religiöse oder besser gesagt mystische Musik einerseits und die menschliche Stimme als Hauptträger andererseits. So entstanden verschiedene Serien „Melodien“ mit Klavierbegleitung nach Texten von Aeschylus, Dante, Lorenzo da' Medici, Calderon u. a. Das Streben nach grösserer Schlichtheit veranlasste den Komponisten, seine Ausdrucksmittel immer mehr zu vereinfachen. 1924 komponierte er „Hymnus für Gesang und Flöte“ nach einer Dichtung aus den „Upanishad“ und 1925 mehrere Lieder ohne Begleitung (z. B. „La glosa de St. Thérèse d'Avila“, „Hymne an die Nacht“ (Text von Novalis) etc.)

Gegenwärtig arbeitet Petit an dramatischen Kompositionen, darunter an einem Einakter nach einem uralten japanischen Nó.

„Il cantico del Sole“ (Originaltext des hl. Franz v. Assisi), 1923 komponiert, wird in Frankfurt uraufgeführt.

Besetzung: zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, 1 Kontrafagott, vier Hörner, zwei Trompeten, Harfe, Celesta und Streichquartett. Die Musik hält sich nicht streng an poetische Einzelheiten, sie meidet malerische Effekte, zu blossen Illustrationszwecken zu benutzen: sie will durch menschlichen Lobgesang Himmel und Erde rühmen, daher dominiert die Stimme, das Orchester tritt zurück. Die Tonsprache Petits ist durchaus tonal. Häufige Verwendung der Zwölfklangmusik.

Er verzichtet auf jegliche thematische Verarbeitung zugunsten einer melodischen Linie, die vom Beginn bis zum Schluss voll erblüht, ohne sich zu wiederholen.

Raymond Petit hat zahlreiche Artikel für die grössten Revuen Europas und Amerikas geschrieben. Auch hält er häufig Vorträge über musik-ästhetische Fragen, die er von einem mystisch-okkulten Standpunkt aus betrachtet.

In den letzten Jahren beteiligte er sich an verschiedenen Unternehmungen der Pariser „Revue Musicale“.

CARL NIELSEN: FÜNFTE SYMPHONIE, Op. 50

Zur Aufführung am 1. Juli 1927

Der 62jährige Carl Nielsen steht noch als Führer der dänischen Modernen da, ebenso wie er der grosse Führer der vorhergehenden Generation war. Ueberhaupt ist er wohl als der bedeutendste und eigenartigste Meister der heutigen skandinavischen Musik anzusehen.

In seiner Weise hat er in der paneuropäischen Wagnerabwehr teilgenommen, die als einleitender Gestus der Musica nuova fast überall beobachtet werden kann; aber so ganz für sich: primitiv, einfach und eckig. Es hängt wohl dies mit seiner Herkunft zusammen: er ist Bauernkind, Sohn eines Dorfmusikanten, in seiner frühen Jugend Hirtenknabe, zur Musik hingezogen, Militärmusiker in einem Provinzstädtchen, endlich Schüler des Musikkonservatoriums zu Kopenhagen, Hofmusiker, Hofkapellmeister usw. Er ist also in ländlicher Isolation aufgewachsen und nicht in seiner Kindheit von Kulturheuchelei, Klavierspielerei und Epigonenkultus verzüchtet worden; er hat alles selbst denken, selbst sich aneignen müssen, und so hat er seine Ursprünglichkeit und geistige Selbständigkeit bewahrt. Er äusserte sich einmal bei irgend einer Gelegenheit so: es gilt eine reine Quinte also hinsetzen zu können, dass jedermann denkt: nie habe ich zuvor dies Intervall gehört. Dieser Satz könnte kurz und gut als Note seiner Kunst betrachtet werden. Während die verschiedenen musikalischen Elemente und Wirkungen für die gewöhnlichen Menschen als etwas, das nun einmal auf der Welt ist, als etwas fertig Überliefertes dastehen, ist es ganz

anders mit Carl Nielsen. Er hat die Gabe des Kindes, sich noch als Mann zu wundern bewahrt, und empfängt die Dinge direkt und ohne Zwischenglied. Er ist Diatoniker, wie vielleicht sonst keiner unter den modernen Komponisten es ist; in einer Zeit wo bei vielen Komponisten die Empfindung für das Intervall bis zur Vernichtung verwässert wurde, arbeitet er mit einer melodischen Kunst, die auf der feinsten Wertung der Valeure der verschiedenen Intervalle und auf der genauesten Oekonomie ihrer Verwendung ruht. Dies in Verbindung mit einer meisterlichen, herb-logischen Kontrapunktik kann als Hauptmerkmal seiner ausgeprägt polyphonen, musikantischen Kunst betrachtet werden.

Die Fünfte Symphonie Carl Nielsens, die beim Frankfurter Musikfest aufgeführt werden soll, wurde 1921--22 geschrieben. Sie gehört einer der spätesten Schaffensperioden des Komponisten an, einer Periode, wo er unbekümmert wie je sich in seiner eigenen Phantasiewelt verliert. Die Form ist zweisätzig. Der erste Satz fängt mit einem Allegretto an, das beinahe ganz auf einem Orgelpunkt (zwei liegende Töne: a, c) ruht, und als ein lang gedehntes crescendo mit decrescendo geformt ist. Die Stimmung ist merkwürdig, ein finsteres Idyll, auf einmal bukolisch-mystisch und tragisch. Es wirkt wie ein vegetatives Hinsinken in das Weben und Walten der „blinden Natur", Leben und Wirken, Tod und Vernichtung, alles kraus und sinnlos durcheinander. Ein folgendes sehr ernstes und ruhig-wachsendes Adagio wirkt, als ob sich endlich ein schwaches Licht des Bewusstseins in diesem Dunkel entzündet, und wächst bis zum grandiosen Höhepunkt des Satzes, fortwährend von Motiven des einleitenden Allegrettos umschwärmt — eine langersehnte, endlich errungene Erkenntnis der Harmonie der Allnatur. Der Schlusssatz fängt mit einem sehr markanten, firnenhaft heruntergleitenden Hauptthema an. Die Form ist sonst beinahe die des klassischen Sonatensatzes, nur von einem Presto-Fugato und einem Andante, über Motiven des Hauptthemas gebaut, zeitweise suspendiert.

Knut Jeppesen (Kopenhagen)

Als „Analyse" seiner Symphonie stellt uns der Künstler selbst folgende Zeilen zur Verfügung:

> Die Musik — auch die am festesten geformte — ist begriffsmässig gesehen eigentlich grenzlos; trotzdem haben aber die Komponisten während der Arbeit gefühlt, gehört, gesehen, empfangen, erlebt, gedacht und wieder gedacht. Was dies alles aber mit dem Kunstwerk zu tun hat, ist fraglich, und Goethe hat deshalb sicher Recht, wenn er meint, dass der Künstler schaffen soll und sonst am liebsten schweigen. Karl Nielsen.

KONRAD BECK: DRITTES STREICHQUARTETT

Zur Aufführung am 2. Juli 1927

Ich bin 1901 in Schaffhausen geboren. Die Schulen inkl. Maturität und 2 Jahre Musikstudium besuchte ich in Zürich. Seit 1923 wohne ich in Paris.

Der erste Satz meines dritten Streichquartetts besteht aus einem 3teiligen Präludium und einer ebenfalls 3teiligen Fuge. Die ersten Takte des Präludiums weisen auf das Fugenthema hin. Der zweite Satz ist, abgesehen von einigen Einleitungstakten, ziemlich symmetrisch über einem ostinaten Bass aufgebaut. Der dritte Satz ist eine Art Rondo, dessen Zentralpartien thematisch mit dem Präludium des ersten Satzes verwandt sind. Die wichtigsten weiteren Werke sind: 2 Symphonien, ein Cellokonzert, 3 Streichquartette und andere Kammermusik, sowie eine Musik für Hausorgel.

WLADIMIR VOGEL: STREICHQUARTETT 1924

Corrente lento-Glissando-Pizzicato-Fugato.

Zur Aufführung am 2. Juli 1927

Man kann die Entstehung der Werke nacheinander oft aus ihrer Gegensätzlichkeit erklären; Gegensätzlichkeit, die manchmal dem Komponisten selbst bloss klar ist und ihn betrifft. Die Wahl des Materials, die Form des Aufbaus, Ausmasse und Inhalte des Werkes werden oft durch die Wechselwirkung des Vorhergegangenen bestimmt.

So kam es, dass ich mich nach der Vollendung der „Komposition für zwei Klaviere", bei welcher mir grosse klangliche Massen, virtuose Fingerfertigkeit und orchestrale Dimensionen zur Verfügung standen, einem Material von klanglicher Subtilität zuwandte, dem Streichquartett. Ich fühlte mich in das Wesen dieser Materie ein, suchte die dem Material kongruenten Inhalte und Behandlungen zu finden, um ein Stück zu schreiben, dessen poetischer Inhalt restlos aus der Eigenart dieser Materie, Technik und Wirkung geboren wäre. Vier Momente schwebten mir als Träger musikalischer Formen vor: ein fliessendes Ineinandergehen von zwei, drei und vier individuellen, mit eigener Dynamik und eigenen Akzenten behafteten Stimmen, ihre Verflechtung und Spannung in polyphoner und harmonischer Art. Ein sphärisch gewölbter Klang, durch eine dem Streichinstrument eigene Möglichkeit, einen Ton in den anderen allmählich übergleiten zu lassen. Das spezifische Pizzicatospiel, mit seiner schattenhaften Immaterialität und ein Fugato als formaler Ablauf einer Steigerung.

Der erste Satz beginnt mit einer langsam fliessenden melodienhaften Bewegung zwischen der 1. und 2. Violine und bringt Kombinationen in der Diktion und Spannung zweier durch Thematik unbehinderter Stimmen; zuerst im Duo, dann in Verbindung mit dem Cello, welches ein breitspuriges und umrissenes Thema vorträgt. Die Aufgabe, die also in diesem Satz zu lösen war, ist: eine Bewegtheit zu schaffen, nicht von figurativer, ostinater Art, sondern von melodischer Sanglichkeit, dennoch dabei die horizontale Tendenz zu bewahren, sie nicht mechanistisch motorisch, sondern durch die Melodiedynamik vorwärts zu treiben. Die Schwierigkeit, die bis zur Durchführung klanglich durchaus eingängliche Musik bei erstmaligem Hören zu erfassen, könnte nur in dem Nichtverharrenwollen auf einem bestimmten emotionellen Akzent, in dem Weitertreiben zu immer anderen Tonfolgen liegen und verlangt ein prinzipielles immerwährendes innerliches Gelöstsein und eine Empfangsbereitschaft. Das ganze Stück wird durch die Einheit und Gleichartigkeit des Ablaufes der Bewegung, der Hauptstimmung und der Symmetrie des Aufbaues zusammengehalten.

In der Durchführung übernehmen Bratsche und Cello die melodische Bewegung und die 1. und 2. Violine die Verarbeitung des vom Cello zuerst gebrachten Themas. Diese kurze Durchführung führt zu einem Höhepunkte, auf dem das zweite fliessendere Thema in der ersten Violine erscheint und nacheinander in den Instrumenten durchgeführt wird. Gleichzeitig tritt das erste kantabile breitspurige Thema kontrapunktisch zum zweiten. Daraus entsteht der Kulminationspunkt, welcher das zweite Thema intensiv in harmonischer Untermalung bringt. Nach diesem geht die symmetrische Ausbalancierung des Satzes durch die abwärtsstrebende Rückbewegung in der 1. und 2. Violine. Das Cello beschliesst diese, das zweite Thema diseurmässig umschreibend.

Der anschliessende Glissandosatz ist spezifisch aus der Technik des Streichinstrumentes geboren und hier nicht als vorübergehender Klangeffekt, sondern als Hauptelement in einem Satze formgeschlossen gebraucht. Das Glissando, ein Gleiten von einer Note zur anderen mit Einbeziehung aller Vierteltöne, muss durch eine ausserordentliche Abstufung und Nuancierung des An- und Abschwellens des Tones die Linie zu einer natürlichen Wölbung

(Dynamik) bringen. Dieses Glissando wird als Klangelement gegen ein trockenes Spiccato durchgeführt und spielt sich allmählich in eine „hüpfende Gezupftheit" im Pizzicato hinein. Ein Collegno-Zwischenteil entmaterialisiert den Klang noch mehr und ohne Unterbrechung des angeschlagenen Rhythmus geht es im Cello in ein Fugato über, von den anderen Instrumenten pizzicato begleitet. Dieses Fugatothema macht selbst eine Entwicklung und Steigerung durch 14 Takte durch und geht dann fast wörtlich (nur je näher zum Höhepunkte desto verkürzter) von unten durch alle vier Stimmen. Nach Übergabe des Themas an das über ihm liegende Instrument ergreift das freigewordene nach zwei Überleitungstakten ein zweites zwölftaktiges und dann ein drittes, dem eine kadenzierende vierstimmige Bewegung sich anschliesst und in einer Art Orgelpunkt mündet. Inzwischen rollt das Fugato in anderen Stimmen nacheinander und gelangt durch die Verkürzung der Themen gleichzeitig zum Höhepunkt, einem im Triller-Tremolo gehaltenen Accord; wendet abrupt die Bewegung in einer quasi Engführung von oben nach unten und erreicht die Tiefe, um kadenzartig im Presto nacheinander abzubröckeln, sich ausspielend. Am Schluss bleiben bloss die erste und zweite Violine, die dann aus einer Art Symmetrie zum Anfang des Quartetts, im Duo die Bewegung zu Ende führen. Die Pizzicato-Schlussaccorde sind eine diskrete Abschlussgeste.

ALBAN BERG: KAMMERKONZERT FÜR KLAVIER UND GEIGE MIT 13 BLÄSERN [1]

Zur Aufführung am 2. Juli 1927

Lieber verehrter Freund Arnold Schönberg!

Die Komposition dieses Konzerts, das ich Dir zu Deinem fünfzigsten Geburtstag gewidmet habe, ist erst heute, an meinem vierzigsten, fertig geworden. Verspätet überreicht, bitte ich Dich, es dennoch freundlich entgegenzunehmen; um so mehr, als es — seit jeher Dir zugedacht — auch ein kleines Denkmal einer nunmehr zwanzigjährigen Freundschaft geworden ist: in einem musikalischen Motto, das dem ersten Satz vorangesetzt ist, sind die Buchstaben Deines, Anton Weberns und meines Namens, soweit dies in der Notenschrift möglich ist [2], in drei Themen (bezw. Motiven) festgehalten, denen eine bedeutende Rolle in der melodischen Entwicklung dieser Musik zugefallen ist.

Wurde schon damit eine Dreiheit der Ereignisse angedeutet, so ist eine solche — handelt es sich ja um Deinen Geburtstag, und aller guten Dinge, die ich Dir wünsche, sind drei — auch sonst für das ganze Werk massgebend:

Die drei zu einem einzigen Satz vereinigten Teile meines Konzerts sind durch folgende dreierlei Ueberschriften bezw. Tempobezeichnungen charakterisiert:

I. Thema scherzoso con Variazione;
II. Adagio;
III. Rondo rhythmico con Introduzione (Kadenz).

Jedem von diesen ist, die Dreizahl der vorhandenen Instrumentengattungen (Tasten-, Saiten- und Blasinstrumente) ausnützend, ein besonderer Klangkörper eigen, indem einmal das Klavier (I), einmal die Geige (II), im Finale (III) schliesslich beide konzertierenden Instrumente dem begleitenden Bläserensemble gegenübergestellt sind.

[1]) Der hier wiedergegebene offene Brief, mit dem Alban Berg das Kammerkonzert Arnold Schönberg zueignete, erschien erstmalig in der Zeitschrift „Pult und Taktstock".

[2]) Nämlich A-D-S-C-H-B-E-G, A-E-B-E und A-B-A-B-E-G.

Dieses selbst (mit Klavier und Geige ein Kammerorchester von fünfzehn Mann bildend, der seit Deinem Opus 9 heiligen Zahl für derlei Besetzungen) besteht aus: Piccolo, grosse Flöte, Oboe, Englisch-Horn, Es-, A- und Bassklarinette, Fagott, Kontrafagott, zwei Hörnern, Trompete und Posaune.

Auch im Formalen findet sich immer wieder die Dreizahl oder ihr Vielfaches.

So gleich im ersten Satz die sechsmalige Wiederkehr desselben Grundgedankens. Dieser, als dreiteiliges Variationsthema von dreissig Takten vom Bläser-Ensembse gleichsam exponierend hingestellt, wird zuerst vom Klavier allein, im virtuosen Charakter dieses Instrumentes, also zum erstenmal variiert, wiederholt (1. Reprise). Variation 2 bringt die Melodietöne des „Themas“ in der Umkehrung; Variation 3 im Krebs; Variation 4 in der Umkehrung des Krebses (wobei diese drei mittleren Variationen quasi als Durchführung dieses „ersten Sonatensatzes“ anzusehen wären), während die letzte Variation wieder zur Grundgestalt des Themas zurückkehrt. Dadurch aber, dass dies in Form von Engführungen zwischen Klavier und Bläser-Ensemble geschieht (— es sind dies Canons, in denen die später einsetzende Stimmengruppe eine andere, die zuerst eingesetzt hat, zu überholen trachtet, sie auch tatsächlich erreicht, überflügelt und weit hinter sich lässt —), bekommt auch diese letzte Variation (bezw. Reprise) eine, ihrer gleichzeitigen Stellung als Coda entsprechende, ganz neue Gestalt. Was eigentlich nicht besonders hervorgehoben werden müsste, da ja selbstverständlich jede einzelne dieser Themenumformungen ihr eigenes Gesicht hat, wenn auch — und das erscheint mir zu sagen wichtig — der Scherzocharakter in diesem ersten Teil durchwegs vorherrscht.

Auch der Bau des Adagio beruht auf dem „dreiteiligen Lied“: A_1—B—A_2, wobei A_2 die Umkehrung von A_1 vorstellt. Die Wiederholung dieser ersten Satzhälfte von 120 Takten geschieht krebsförmig, und zwar teils in freier Gestaltung des rückläufigen Themenmaterials, teils aber, wie zum Beispiel beim ganzen Mittelteil (B), im genauen Sgiegelbild.

Der dritte Satz schliesslich ist eine Verquickung der beiden vorhergehenden. Infolge der dadurch bedingten Wiederholung des Variationensatzes — allerdings bereichert durch die gleichzeitige Reprise des Adagios —, erhält die Gesamtarchitektonik des Konzerts ebenfalls eine Dreiteiligkeit der Form.

Die Vereinigung von Satz I und II ergab im wesentlichen dreierlei Arten der Kombination:

1. Die freie Kontrapunktierung der jeweils korrespondierenden Teile;

2. die Gegenüberstellung einzelner wörtlich übernommener Phrasen und Sätzchen im Nacheinander, also quasi duettierend, und

3. die genaue Addition ganzer Partien aus beiden Sätzen.

All diese diskrepanten Bestandteile und Charaktere dennoch unter einen Hut zu bringen (— bedenke, verehrter Freund: hier ein durchwegs scherzoso gehaltener Variationensatz von zirka 9 Minuten Spieldauer, dort ein breitgesungenes, weitausladendes, eine Viertelstunde währendes Adagio! —), daraus also einen neuen Satz mit ganz selbständigem Ton zu finden, hat die Form des „Rondo rhythmico“ ergeben.

Drei rhythmische Formen: ein Haupt- und ein Seitenrhythmus und ein gleichsam als Motiv aufzufassender, werden hier, allerdings in den mannigfaltigsten Varianten (erweitert und gekürzt, vergrössert und verkleinert, enggeführt und in rückläufiger Bewegung, in allen erdenklichen metrischen Verschiebungen und Transpositionen etc., etc.), den Melodietönen der Haupt- und Nebenstimmen unterlegt, und damit und durch ihre rondomässige Wiederkehr eine thematische Einheitlichkeit erzielt, die der der alten Rondoform in keiner Weise nachsteht, und die auch — um mich eines Deiner termini

technici zu bedienen — die verhältnismässig leichte „Fasslichkeit“ des musikalischen Geschehens gewährleistet.

Dass dieses Verfahren, einen Rhythmus eine konstruktiv so wichtige Rolle spielen zu lassen, möglich ist, habe ich zum erstenmal in einer Szene meiner Oper „Wozzeck“ gezeigt. Dass aber auch eine solche Art weitgehendster Themenumgestaltung auf Grund eines Rhythmus, wie es im vorliegenden Rondo versucht wurde, zulässig ist, hat mir eine Stelle in Deiner „Serenade“ bewiesen, wo im letzten Satz — freilich aus ganz anderen Beweggründen heraus — eine Anzahl von Motiven und Themen aus den vorhergehenden Sätzen auf mehrere, ihnen von vornherein nicht zugehörige Rhythmen gestellt werden; und umgekehrt. Und wenn ich aus dem mir eben zu Gesicht kommenden Artikel Felix Greissles über die formalen Grundlagen Deines Bläserquintetts („Anbruch“, Februar-Heft 1925) erfahre, dass u. a. im letzten Satz, „das Thema immer im selben Rhythmus, aber jedesmal aus den Tönen einer anderen Reihe gebildet“, gebracht wird, erscheint mir das als ein weiterer Beweis für die Richtigkeit einer solch rhythmischen Konstruktionsweise.

Ein anderes Mittel, das Finale meines Konzerts (trotz Abhängigkeit aller seiner Töne von denen der ersten zwei Sätze) auf eigene Füsse zu stellen, war durch die Wahl der Taktvorzeichnung gegeben: während die Variationen durchwegs in den Tripeltaktarten verlaufen und im Adagio die gerade Zählzeit vorherrscht, findet im Rondo ein steter Wechsel aller erdenklichen geraden und ungeraden, teil- und unteilbaren Taktarten statt, damit auch auf dem Gebiet der Metrik die immer wiederkehrende Dreiheit der Ereignisse betonend.

Diese kommt auch im Harmonischen zum Ausdruck, wo sich, neben den weiten Strecken völlig aufgelöster Tonalität, ebenso einzelne kleinere Partien tonalen Einschlages finden, wie solche, die den von Dir aufgestellten Gesetzen der „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ entsprechen. Erwähne ich schliesslich, dass die Teilbarkeit durch drei auch die Anzahl der Takte sowohl des ganzen Werkes als auch innerhalb desselben bestimmt hat, so weiss ich, dass — sofern ich dies allgemein bekanntgebe — mein Ruf als Mathemiker in dem Verhältnis steigen wird, wie der als Komponist im Quadrat der Entfernung davon, fällt.

Im Ernst aber: wenn ich dennoch in dieser Analyse fast nur von jenen Dingen gesprochen habe, die eine Beziehung zur Dreizahl haben, so geschah es: erstens, weil das gerade die Ereignisse sind, die (zugunsten aller andern musikalischen) von niemandem bemerkt werden würden. Zweitens, weil sichs als Autor ja viel leichter von solchen Aeusserlichkeiten reden lässt, als von den inneren Vorgängen, an denen dieses Konzert gewiss nicht ärmer ist als irgend eine andere Musik. Ja, ich sage Dir, liebster Freund, wüsste man, was ich gerade in diese drei Sätze von Freundschaft, Liebe und Welt an menschlich-seelischen Beziehungen hineingeheimnist habe, die Anhänger der Programm-Musik — wenn es solche überhaupt noch geben sollte — hätten ihre helle Freude daran, und die Vertreter und Verfechter der „neuen Klassizität“ und „neuen Sachlichkeit“, die „Linearen“ und „Physiologen“ und „Formalisten“ fielen, empört ob dieser „romantischen“ Neigung, über mich her, wenn ich ihnen nicht gleichzeitig verriete, dass auch sie alle, wenn sie nur willens sind zu suchen, auf ihre Rechnung kämen.

Denn in der Absicht dieser Zuneigung lag es ja, Dir zu Deinem Geburtstage wirklich „alle guten Dinge“ darzubringen, und ein „Konzert“ ist gerade die Kunstform, in der nicht nur die Solisten (inklusive dem Dirigenten!) ihre Virtuosität und Brillanz zu zeigen Gelegenheit haben, sondern auch einmal der Autor. Ein solches überhaupt zu komponieren, und zwar womöglich mit Kammerorchesterbegleitung, rietest Du mir, verehrter

Freund, vor vielen Jahren, nicht ahnend (oder vielleicht doch?!) dass Du, wie immer, auch mit diesem Rat einer Zeit vorauseiltest, in der wie heutzutage allerorts — gerade diese Kunstgattung wieder zu neuem Leben erwachen würde. So dass ich, wenn ich es Dir hiermit überreiche, und dies noch dazu im Zeichen eines, wie eingangs erwähnt, dreifachen Jubiläums geschieht, hoffen kann, eine jener „besseren Gelegenheiten" gefunden zu haben, von der Du in Deiner Harmonielehre prophetisch sagst:

„Und so kehrt vielleicht auch diese Bewegung einmal zu mir zurück."

Dein Alban Berg.

HEINRICH KAMINSKI: MAGNIFICAT FÜR CHOR

Aufführung am 2. Juli 1927

Da es sich hier um ein nicht im eigentlichen Sinne neues Werk handelt, erübrigt sich eine besondere Analyse.

BOZIDAR SIROLA: LEBEN UND WERK DER HEILIGEN CYRILL UND METHODIUS

Zur Aufführung am 3. Juli 1927

Bozidar Sirola (geboren am 20. Dezember in Zakanje in Kroatien) ist Professor an der Staatlichen technischen Mittelschule und Vorstand der Musikabteilung im Ethnographischen Museum in Zagreb. Ein Schüler Ivan von Zajc's studierte er Musikwissenschaften bei Professor Adler an der Universität in Wien und wurde daselbst zum Doktor der Philosophie promoviert. Kompositorisch tätig seit 1914. Sirola's bedeutendere bisherige Werke sind: die einaktige Oper „Novelle vom Stanac" (Text des altragusäischen Dichters Marin Drzic), das phantastische Tanzpoem „Schatten" (Buch von Ljubo Babic), das Oratorium für Soli, Chor und Orchester „Abrahams Opfer"; Idyllisches Intermezzo" (für Tenor und Orchester, mit symphonischen Zwischenspielen); „Notturno" (für Sopran und Orchester); „Concerto da camera" (für zwei Soloflöten und Kammerorchester); die Melodramen „Entführung" und „Stribors Wald": Streichquartett d-moll, Klavierquartett, Bläseroktett; eine grosse Anzahl von Chören und Liedern (diese auch gedruckt erschienen).

Das Oratorium „Zivot i spomen slavnith ucitelja, svete brace Cirila i Metodija, apostola slavenskih" („Leben und Gedächtnis der heiligen Brüder und Slavenapostel Cyrill und Methodius"), Text von Dr. Velimir Dezelic ml., schildert in engem Anschluss an die altkirchenslavische Legende in vier Teilen Begebnisse aus dem Leben der beiden Heiligen. Der Cronist (Crnorizac Hrabar) erzählt seinen Klosterbrüdern die von ihm verfasste Legende: I. In der Stadt Saloniki (der ältere Bruder Methodius, des jüngeren Cyrill Gelehrsamkeit, seine Berufung nach Byzanz an den Kaiserhof, Abschied vom Elternhause). II. In der Kaiserstadt Byzanz (Cyrill als Gefährte des Kaisersohns, der Streit mit dem Bilderstürmer Janis, des Logotheten Tochter, die Gesandten des mährischen Fürsten Rastislav, die Erfindung der slavischen Schrift, die Reise nach Mähren). — III. In Mähren (Weihnacht, die Taufe, die Dreisprachigen, das Glaubensbekenntnis). — IV. In der ewigen Stadt Rom (die Ankunft der Brüder in Rom mit den Reliquien des heiligen Klemens, die Prüfung der Lehre, die Genehmigung des slavischen Ritus, Cyrill's Tod).

Das Oratorium ist a cappella geschrieben. Zur Wahl eines solchen reproduktiven Körpers zwang den Komponisten vor allem die Absicht, das Milieu, in welchem die Handlung vor sich geht, überzeugend zu schildern. Es galt, die primitive Herbheit der urslavischen Musik, den gezierten höfischen byzantinischen Hofton, zuletzt die klassische Schönheit des ataktischen Gregorianischen Chorals plastisch zum Ausdruck zu bringen. Es war vor allem nötig, den Text selbst im Sinne eines reinen Chororatoriums zu gestalten, in welchem der Chor aktiv handelnd auftritt und sich nicht in reflexive Betrachtungen verliert. Das Werk ist für zwei Chöre gesetzt, einen kleineren Männerchor (nur Bässe) und den grösseren gemischten Chor, dem dann an verschiedenen Stellen eine solche Zusammensetzung gegeben wurde, die am treffendsten der Stimmung der Handlung entspricht. Der Text enthält epische und dramatische Teile. In den epischen erhielt der Chronist (Crnorizac Hrabar) die Rolle des Erzählers, in den dramatischen treten ausser dem Chor auch Solisten auf (die Brüder Cyrill und Methodius, der Bilderstürmer Janis, Bischof Formosus, der Grosswürdenträger Logothet, Fürst Rastislav, Papst Hadrian u. a.) Dem Chor ist eine sehr mannigfaltige Rolle zugeteilt. Er wird nach Bedarf geteilt.

Die grösste Schwierigkeit ergab sich aus dem Bestreben, immer den entsprechend treffendsten Satz zu finden, um einesteils die Melodie plastisch hervorzuheben, andrerseits eine getreuere Form des Chorgesangs jener Zeit zu geben, in welcher sich die Begebenheiten abspielen. Der Komponist konnte der Versuchung nicht wiederstehen, die primitiven Formen der sich damals zu entwickeln beginnenden Mehrstimmigkeit nach Möglichkeit zu stilisieren, sie in kühnere polyphone Imitationsbildungen auszudehnen, leichte kanonische Formen und Fugenansätze anzudeuten. Vor allem galt es, hiermit den Ausdruck zu beleben, um einer ermüdenden Einförmigkeit zu entgehen. Für die Benützung heterophoner Formen sprach die Tatsache, dass auch heute noch nicht nur der altkirchenslavische Kirchengesang, sondern auch der Volksgesang sich solcher Bildungen bedienen.

CLAUDE DELVINCOURT: „L'OFFRANDE A SIVA"

Choreographische Dichtung

Zur Aufführung am 3. Juli 1927

Claude Delvincourt. Am 12. Januar 1888 zu Paris geboren. Als Siebenjähriger erster Musikunterricht bei Lèon Boëllermann, nach dessen Tode gründliches Studium von Harmonie, Kontrapunkt und Fuge mit H. Busser. Unruhige Kindheitsjahre; der Vater bewohnte als Gesandschaftssekretär nacheinander Bukarest, Bern und den Haag. Delvincourt besuchte das Pariser Collège, empfing sein Baccalauréat, studierte Jurisprudenz und machte 1907 seinen Doktor. Unterdessen war er Schüler Ch. Th. Vidors am Conservatoire, bewarb sich um den Prix de Rome, wurde 1911 zweiter Preisträger mit der Cantate „Yanitza", gewann 1913 mit der Cantate „Faust et Hélèna" den Grand Prix. Delvincourt wurde am 31. 12. 1915 sehr schwer verwundet, wunderbarerweise durch eine geschickte Operation gerettet, blieb jedoch jahrelang leidend. 1919 in Rom, dort Rückfall und allmähliche Genesung. Erst 1922 Wiederaufnahme des Komponierens. Verbringt den grösseren Teil des Jahres auf seiner Besitzung in der Normandie, nahe Dieppe. Viele seiner Werke sind ungedruckt, da er nur weniges der Oeffentlichkeit übergab.

Delvincourts Werke vor dem Kriege umfassen mehrere Opern, Kammermusik und Chöre. Nach dem Kriege veröffentlichte der Komponist u. a. eine Violinsonate, eine Folge von Klavierstücken (auch instrumentiert) und einen Zyklus japanischer Lieder.

Die choreographische Symphonie „L'offrande à Siva" wurde zunächst unter Leitung von Henri Busser im Conservatoire als „envoi de Rome" des Komponisten privat zu Gehör gebracht. Februar 1925 erfolgte eine Teilaufführung in den Straram-Konzerten, wo auch unter Walter Straram am 28. April 1927 eine Wiederholung stattfand.

Schauplatz ist ein uralter indischer Tempel. Die Handlung (nach Claire Gérard) spielt in legendarischen Zeiten, als dem Gotte Siva Menschenopfer dargebracht wurden. Parváti, die Schönste, soll geopfert werden, doch im Augenblick, wo der Hohepriester sie auf den Stufen des Altars töten will, dringt Surya Kanta, ein junger Krieger, in das Heiligtum, um seine Geliebte zu retten. Im Kampfgetümmel gelingt es ihm, Parváti zu retten. Beide werfen sich vor dem Altar nieder und erflehen göttliche Hilfe. Unirdisches Licht erhellt den düsteren Raum, die Gottheit scheint sich zu beleben, breitet verzeihend die Arme aus; dies Wunder bewirkte die Liebe, und während im Tempel wieder Ruhe und Frieden herrschen, schreiten die Liebenden langsam hinaus, der Sonne entgegen.

Die einzelnen musikalischen Episoden bedeuten: a) Aufzug der Fackelträgerinnen, b) Die Geister des Weihrauchs, c) Opfertanz der geweihten Bajadere, d) Tanz der sommerlichen Früchte und Blumen, e) Der Siva-Priester und sein Gefolge, f) Eindringen Surya Kantas und Kriegstanz, g) Tempeltumult, heiliges Bacchanal, h) Erscheinung der Gottheit, das Wunder und der Ausklang.

Der Komponist hat versucht, die ebenso primitive wie wollüstige Atmosphäre des Ortes und der Zeit zu erfassen. Ihm war es durchaus nicht um authentische Echtheit des Milieus und ebensowenig um die Lokalfarbe originaler Hindu-Melodien zu tun. Dieses symphonische Fresko ist eine rein subjektive Vision, eine ganz persönliche Interpretation des Orients, welchen der Komponist nur aus Büchern und aus seiner eigenen Phantasie kennt.

ERNST TOCH: KONZERT FÜR KLAVIER UND ORCHESTER, Op. 38

Zur Aufführung am 3. Juli 1927

Wesentlich für das Verständnis des Werkes bleibt, dass es fast völlig in klassischer Form gehalten ist. Jeder der drei Sätze besitzt seine beiden Themen, deren Behandlung hier skizziert werden soll.

Das Soloklavier eröffnet den ersten Satz mit einem thematischen Prolog, der bereits den Charakter des Hauptthemas trägt. Das Orchester antwortet und trägt ein Gegenthema vor, bis das Soloklavier in einer Kadenz diesen Introduktionsteil beschliesst. Der Hauptsatz beginnt sodann, fugiert in der Reihenfolge Holzbläser — Streicher, zu denen schliesslich das Klavier tritt. Hauptthema:

Klav. (in Oktav.)

Das Anwachsen des Themas bleibt in fugischer Form, bis das Klavier zum zweiten Thema überleitet. Dieses tritt analog dem ersten zuerst gleichsam als richtiges Gesangs-

thema präludiert auf, bis dann wiederum das Klavier das von den Holzbläsern alsbald aufgenommene ruhig zarte Thema intoniert. Seitenthema:

Wenn dieser Teil in ganz feinem Verhauchen abschliesst, klingt in geheimnisvollen Pizzicati das erste Thema wieder an. Man erwartet jetzt die Durchführung; da jedoch der Grundcharakter dieses Satzes fugisch bleibt, lässt sich die Durchführung von der Wiederkehr der Themen nicht trennen. Das Folgende ist also Durchführung und Reprise zugleich. Der eigentliche Schlussteil beginnt nach der Ueberleitung durch das Klavier. Während vorher das Anklingen des ersten Themas erst nach dem Verhauchen des zweiten erfolgte, spricht es hier in das Ausklingen hinein. Vor allem bleibt für das Folgende zu beachten, dass alle Einzelheiten des Aufbaus und der Diktion in Verknüpfung der Themen, einfacher und doppelter Vergrösserung, Figuration usw. durchweg, sozusagen in jeder Note, themathisch bestimmt bleiben. Das Heranwälzen des ersten Themas treibt dann, der Eigenart dieses Themas selbst entsprechend, das Ganze immer weiter vorwärts. Die Klänge des Blechs verleihen diesem Fortschreiten die wachsende Gewalt, die dann mit dem Einsetzen der Orgel ihren Höhepunkt erreicht. Alle Themen erklingen ineinander, in drei wuchtigen Schlägen — bei denen als wichtiges klangliches Moment die durchgehaltene Orgel hörbar bleiben muss! — erreicht diese Steigerung ihren Gipfel. Rasch drängt es dann zum Schluss; auch hier fehlt der Orgelpunkt nicht.

Der zweite Satz trägt durchaus kammermusikalischen Charakter. Es liegt nahe, hier Beziehungen zu romantischer Diktion herzustellen, doch dürfte es dem Werk mehr entsprechen, wenn man von diesem Teil mehr als einer Art reiner Phantasie redet, wobei immer noch die Berührungspunkte mit der Romantik (Schumann) offenbleiben. Das Klavier spielt das Thema wieder heran. Die begleitenden Klänge der Bassstimme besitzen nicht den Charakter von Akkorden, sondern sind nur als harfenartige Begleitung gedacht. Das Solostreichquartett tritt dazu und führt das Thema rasch hoch. Später stellt sich dann das Seitenthema im Klavier ein.

Die weitere Entwicklung des Satzes zeigt starke, gerade dramatische Bewegung, wobei die Verlegung in die Aussenstimmen die Spannung unterstützt. Die kanonische Führung des Ganzen bleibt bis zum Höhepunkt des Satzes gewahrt. Danach setzt ein freier Gesang ein, der aus dem ersten Thema entsteht. Der Satz verhaucht in D-dur.

Der dritte Satz stellt ein reines Rondo höherer Form dar. Das Orchester setzt unmittelbar mit dem Hauptthema ein, dem das Klavier alsbald das Seitenthema gegenüberstellt, das dann ebenfalls kanonisch auftritt. Das Thema im Kanon läuft sich sozusagen heiss. Da kommt das erste Thema heran. Nun besteht die Möglichkeit, die beiden Themen zusammenzuführen; aber nein, es soll noch nicht geschehen. Doch beim Neubeginnen meldet sich das erste Thema wieder, kehrt dann noch einmal zurück. Die beiden Themen fallen jetzt übereinander her. Noch ein Versuch, — er wird aufgegeben: Orchester glissando. (Bemerkung des Komponisten in der Partitur: „. . . Aber, aber! . . .“) Das Klavier spielt eine Kadenz und führt das Ganze zum fröhlichen Ende dieses „gestörten Rondos“.

S. Kayser (Mannheim).

EMIL AXMAN: ERSTE SYMPHONIE

Zur Aufführung am 3. Juli 1927

Emil Axman wurde im Jahre 1887 zu Rataje, einem kleinen Dorf in Mähren, geboren, absolvierte das Gymnasium in Kremsier, studierte die Komposition bei Vitezslav Noràk, die Musikwissenschaft an der tschechischen Universität in Prag. Im Jahre 1912 promovierte er daselbst zum Doktor der Philosophie und wirkt seit dieser Zeit als Komponist und Archivar des Nationalmuseums in Prag.

Axman komponierte: Männerchöre „Aus der Kriegszeit" („Rapport" und „Medynia Glogowska"), einen Zyklus von Männerchören „Die Stimme der Erde" („Stimme bei Nacht", „Wiegenlied", „Tajga"), die „Mondscheinnächte", die auf dem Pragerfestival 1924 von den „Mährischen Lehrern" gesungen wurden, und die Männerchöre „Nocturno", „Gruss an die Heimat" und „Die Mainacht". Ferner komponierte er die Kantate „Meine Mutter" (für Soli, gem. Chor und Orchester) auf ein berühmtes Gedicht Ottokar Brezinas, drei Klaviersonaten (I. Appassionata, II. „Dem Andenken eines grossen Mannes), eine Violinsonate, eine Violoncellosonate, zwei Streichquartette, ein Klaviertrio und zwei Liederzyklen, „Regenbogen" mit Klavier- oder auch Orchesterbegleitung und „Die Nacht" mit Begleitung des Streichquartetts; ferner zwei symphonische Dichtungen, „Trauer und Hoffnung" und „Das Hell", eine Symphoniette, eine Suite und zwei Symphonien.

Der Tonkünstler erhielt im Jahre 1924 für seine Kammerwerke den tschechischen Staatspreis und zum wiederholten Male einen Preis der Tschechischen Akademie. Axman, der jahrelang als Geschäftsleiter des Vereins für die moderne Musik in Prag tätig ist, geht als Komponist seine eigenen Wege: im Grunde ist er ein primitiver Mensch, dessen Wurzeln tief im mährischen Heimatboden haften; ein Künstler, der zwar ein lebensfrohes Interesse dem Geschehen von heute entgegenbringt, aber nicht weniger die gegenwärtigen sozialen Wirren und Schmerzen mitleidet; ein Mensch, der Gott, Leben und Natur über alle Massen liebt. Als Komponist knüpft er zwar an die Tradition der tschechischen Musik an, jedoch er entwickelt dieselbe fort. Seine Kunst und Musik entspringen der Quelle des Lebens.

Die Frankfurter Symphonie Axman's umfasst vier Sätze, von denen der zweite langsam, die übrigen drei aber schnell und lebensfroh im Tempo sind. Die schnellen Sätze sind in der Sonatenform aufgebaut, der zweite langsame Satz stellt jedoch freie Variationen dar. Die Symphonie als Ganzes hat einen hellen und heiteren Charakter und ist sowohl im musikalischen als auch menschlichen Sinne harmonisch, obzwar auch polyphonische und polyharmonische Stellen keine Seltenheit bilden.

Der erste Satz entwickelt sich aus folgenden Themen:

Allegro vivace

Ob.

Andante

p Cor.

3

Das Bauelement für die freien Variationen des zweiten Satzes liefert das Thema:

Adagio

Clar. *p*

Der düstere Charakter des Satzes, besonders aber dessen Schluss lässt fühlen, dass der Tonkünstler zahlreiche Kämpfe menschlichen als auch künstlerischen Charakters zu bestehen hatte.

Dem dritten Satz liegen zwei Gedanken zu Grunde, von denen der zweite tanzartiges Gepräge hat. Auch das Finale weist zwei Themen auf: ein erstes robustes und einen singbaren Nebengedanken.

An der Thematik und dem musikalischen Ausdruck Axman's erkennt man das Mileu, aus dem dieselben hervorgegangen sind. Der Tonkünstler ist ein geborener Mähre, und darum liegt ihm die mährische Volksmusik so nahe. Nirgends fast findet man in der Symphonie die jonische Tonart, das moderne Dur, sondern regelmässig die lydische mit der erhöhten vierten Stufe, die auch in den Molltonarten erscheint; ausserdem wendet der Komponist den Halbschluss an. Die Symphonie ist das Werk eines primitiven Volksmenschen; neben Stellen, die ein robustes, ja sogar barbarisches Temperament diktierte, sprechen andere melancholische dafür, dass der Tonkünstler ein weich fühlender Slave ist. Die orchestrale Besetzung ist die des normalen Konzertorchesters.

F. Pala.

BERNARD VAN DIEREN: VIERTES STREICHQUARTETT

Zur Aufführung am 4. Juli 1927

Bernard van Dieren wurde 1884 als Sohn französisch-holländischer Eltern geboren. Heute ist er naturalisierter Engländer, zumal er fast 20 Jahre in England lebt.

Seine meist unveröffentlichten Kompositionen umfassen 6 Streichquartette, eine Symphonie für Chor und Orchester, eine „Diaphonie" für Bariton und Kammerorchester, Motetten und grössere Werke für a cappella-Chor, eine Serenade, eine Komödie „Ouverture" für verschiedene Zusammensetzung von 9 oder 16 Soloinstrumenten, ferner eine Komische Oper und eine Anzahl kleinerer Vokalkompositionen.

Bei einem Orchesterkonzert in London, im Februar 1917 wurde die musikalische Welt zuerst auf van Dieren aufmerksam gemacht. Seither werden seine Werke in England, Amerika und Deutschland verschiedentlich aufgeführt. Sein 2. Streichqartett war auf dem 2. Musikfest in Donaueschingen eines der umstrittensten Werke; es wurde 1923 geschrieben.

Die ungewöhnliche Zusammensetzung, für die es geschaffen ist, hat der Komponist nicht etwa gewählt in der Absicht, Schwierigkeiten zu bereiten, damit sie überwunden werden, sondern damit die beabsichtigte Klangfarbe gegeben ist. Die Sentimentalität und Süssigkeit des Cello würde sonst dem musikalischen Grundgedanken, dem die 3 Sätze unterstehen, völlig zuwiderlaufen.

Der erste Satz — Giocondo — beginnt mit einigen einleitenden Takten in gemässigtem Zeitmass, deren eröffnende Phrase der Viola, von den anderen Streichern fortgesetzt, eine wichtige Rolle in diesem Satz einnimmt.

etc.

Dann erst folgt das erste Thema:

Ein zweites Thema hat folgende Linie:

etc.

Dies stellt das ganze Material dar, aus dem der Satz aufgebaut ist. Eine später auftretende Melodie, die zuerst neu zu sein scheint, ist in Wirklichkeit nichts weiter als eine geschickt ersonnene Variante des Themas. Kanonartige Polyphonie verdichtet sich zu einer Stretta (Engführung), ferner spielt die Entwicklung des Themas eine wichtige Rolle. Der ganze Satz ist ebenso bezeichnend für Zusammenhang und Flüssigkeit im Aufbau wie für logische und geistreiche Konstruktion.

Der zweite Satz (Contemplativo) folgt unmittelbar. Die von der 1. Violine gebrachte Einleitungsphrase:

etc.

umfasst das Hauptthema des Satzes, eines Adagio von grosser, ausdrucksvoller Schönheit. Die bemerkenswerte Tonfülle wird erreicht durch die dauernde Verwendung der tieferen Lagen in verhältnismässig hohen Passagen.

Der dritte Satz (Sprenato) hat viel vom Charakter, wenn auch nicht die Form eines Rondos. Das auftauchende charakteristische Hauptthema (an Rossini gemahnend) kehrt immer wieder, wie beim Rondo, jedoch mit einer Differenziertheit, so dass es nie wie eine Wiederholung anmutet.

Die ungestüme Heiterkeit, mit welcher der Satz beginnt, wird durchweg beibehalten mit Ausnahme eines kurzen, am Schluss folgenden Adagio. Die Art, in der der schwerfällige Kontra-Bass eine führende Rolle inmitten der allgemeinen Beweglichkeit spielt, stellt ein technisches Meisterstück dar.

Ein solches Mass an Ausdruck, wie er sowohl in der vergeistigten Art des ersten Satzes, der Anmut und Lieblichkeit des zweiten, und — wie Beethoven sagt — in der „aufgeknöpften“ Fröhlichkeit des dritten Satzes gegeben wird, ist selten in einem Werk der modernen Musik anzutreffen, bei gleichzeitig höchster stilistischer Einheitlichkeit, die dem Ganzen zugrunde liegt.

JÖRGEN BENTZON: SONATINE FÜR FLÖTE, KLARINETTE UND FAGOTT Op. 7

Zur Aufführung am 4. Juli 1927

Obgleich Jörgen Bentzon der allerjüngsten Künstlergeneration Dänemarks angehört — er beging vor wenigen Wochen seinen dreissigsten Geburtstag — hat er doch schon seit einigen Jahren die Aufmerksamkeit musikkundiger Leute auf sich und sein Wirken zu lenken gewusst. Väterlicherseits einer hochangesehenen Familie angehörend, die mehrere hervorragende Männer hervorbrachte, ist er seitens der Mutter mit dem berühmten verstorbenen Dichter Holger Drachmann nahe verwandt, so dass es nicht wundert, dass seine Interessen in frühester Jugend erstaunend mannigfach und verschieden waren. Während er seine juristischen Studien mit Glanz vollendete, fand er in den Mussestunden Zeit, in eine Reihe von Sprachen — darunter tschechisch und japanisch — gründlich einzudringen, legte ein entschiedenes zeichnerisches Talent an den Tag und — was sehr bald alle anderen Interessen zurückdrängte — widmete sich den musikalischen Studien mit glühendem Eifer und Fleiss. Unser grosser Carl Nielsen wurde sein Lehrer in Kontrapunkt und Komposition, und der Einfluss dieses genialen Tonsetzers, seine von allen anderen abweichenden musikästhetischen Theorien und sein spiritueller, tiefpersönlicher Blick auf Menschen und Dinge konnte nicht umhin, einen tiefen Eindruck auf Jörgen Bentzons empfängliches Gemüt auszuüben. Dass er also zu den nicht wenigen jungen Musikern zählt, die ihre erste Prägung von der Carl Nielsen'schen Geistesrichtung empfangen haben, versteht sich von selbst. Die Hauptmerkmale dieser Richtung können etwa so zusammengefasst werden: strenge Form, das Intervall als grundlegender musikalischer Faktor, Oekonomie der Mittel, seelisch objektive Einstellung in bewusstem Gegensatz zur Romantik samt Neigung zu harmonischer Vereinfachung. Als Sondermerkmal für Jörgen Bentzon dürfte man vielleicht — dank seiner teilweise deutschen Ausbildung — eine nicht zu verkennende internationale Einstellung hinzufügen.

Schon in dem Streichquartett opus 1 offenbart der blutjunge Tonsetzer eine Persönlichkeit in der musikalischen Ausdrucksweise, eine Sicherheit der Form, und eine kühne Entschlossenheit in der Wahl der harmonischen und melodischen Mittel, die das grösste Staunen erweckt. Das Werk ist schon auffallend häufig in Kopenhagen und anderswo aufgeführt und wiederholt worden und hat in seiner kurzen Lebenszeit dem jungen Tonsetzer viele Anhänger und Bewunderer erworben. In den späteren Werken Bentzons hat sich eine Neigung bemerkbar gemacht, die vielleicht gerade deshalb von besonderem Interesse sein dürfte, weil sie direkt gegen die Modeströmungen gerichtet ist: eine Neigung zur Reaktion gegen die zu weit getriebenen Ansprüche auf Objektivismus, welcher auf gutem Wege war, die musikalische Jugend von heute — allerdings in gesunder Vermeidung einer romantischen Hypersentimentalität — in eine trockene Wüste der Ausdrucksanämie und mathematischer Mechanisierung zu führen. In seinem Preludio patetico op. 11 für Streichquartett, im Solostück für Klarinette und englisches Horn und im Intermezzo espressivo für Bläserquintett hat Jörgen Bentzon das expressive Moment in den Einzelstimmen gegen früher stärker betont, wie auch der Charakter und die klangliche Individualität der Stimmen bewusst unterstrichen werden.

Das hier vorliegende Werk, Sonatine für Flöte, Klarinette und Fagott ist im Sommer 1924 komponiert und wurde im März 1925 in Kopenhagen uraufgeführt. Der zweite Satz (Adagio) dürfte vielleicht mit seiner still versonnenen, nach innen gekehrten Empfindungswelt am treffendsten den Standpunkt und geistigen Gehalt des Komponisten charakterisieren. Bentzon hat seinem Werk folgende Begleitworte beigefügt: „Ein Versuch, drei charakteristische,

frei konzertierende Klangfarben in eine wohlbekannte, knappe Form einzuarbeiten". Aus dem obigen geht hervor, dass Jörgen Bentzon sich vorwiegend der Kammermusik gewidmet hat; doch sind auch von seiner Hand Orchesterwerke — u. a. eine Konzertouverture — und Lieder sowohl für Chor und für Solo bekannt. In seinem unlängst im Saal der Glyptothek zu Kopenhagen stattgefundenen Konzert erweckten vier neue Lieder zu dänischen Texten bedeutende Aufmerksamkeit. Ueberhaupt wird die schöpferische Tätigkeit Jörgen Bentzons von seinen Landsleuten mit besonderem Interesse beobachtet. Er hat uns schon Bedeutendes geschenkt, so Bedeutendes, dass wir in ihm eine der grossen Hoffnungen der dänischen Musik der nächsten Zukunft erblicken.

Fritz Crome (Kopenhagen).

ALEXANDER JEMNITZ: SONATE FÜR VIOLINE UND KLAVIER op. 22

Zur Aufführung am 4. Juli 1927

Das Werk ist dreisätzig und entspricht in seinen formalen Proportionen völlig dem Streichtrio op. 21 desselben Autors.

Der erste Satz, Agitato, hat Sonatencharakter, der folgende, Adagio, reine dreiteilige Liedform, der letzte, Allegro con spirito, ist rondoartig gearbeitet.

Wie alle Arbeiten dieses sehr selbständigen und eigenbrödlerischen Komponisten zeigt auch diese eine auf den ersten Blick erschreckende Kompliziertheit des Notenbildes. Bei intensiverer Betrachtung lässt sich diese äussere Verworrenheit, die in der ausserordentlich abstrakten und abstrahierenden Phantasie des Autors begründet ist, auf relativ einfache musikalische Funktionen zurückführen. Das thematische Material, dessen Motivik meist variationenmässig verarbeitet und in kaleidoskopartiger Weise durcheinander geschüttelt wird, trägt bei aller esoterischen Haltung durchaus ungarisch-nationalen Charakter, der jedoch (im Gegensatz etwa zu Béla Bartòk) nicht einer bewussten Anknüpfung ans Folkloristische entspringt, sondern Temperaments- und Blutsache ist. Soweit also magyarischer Charakter dieser Melodik nachzuweisen ist, erschöpft er sich im Dynamischen, in den rhythmischen Abwandlungen, im zigeunerhaften Brio. Folglich verlangt das Werk in der Darstellung das Aeusserste an Rubato, eine gleichsam improvisierende freie Interpretation.

Harmonisch bedient sich Jemnitz des konsequentesten atonalen Stils. Die Klangdisposition, von der sein harmonischer Satz ausgeht, erzwingt eine Beschränkung auf bestimmte Intervall- und Dissonanztypen, von denen wiederum grosse Septime, Tritonus und übermässige Sekunde als die hervortretendsten zu nennen sind. Polyphonie spielt in dieser Sonate keine Rolle. Wenn gelegentlich kurze polyphone Strecken auftauchen, haben sie quasi Durchgangsfunktion, ohne die satztechnische Struktur des Stückes zu charakterisieren.

Dass trotzdem der Klavierpart aus der Reserve eines blossen Akkompagnements heraustritt, findet seinen Grund in der sehr innigen Vermählung von Linie und Akkord, wie Jemnitz sie in allen seinen späteren Werken kultiviert. Aehnlich wie bei gewissen Werken Schönbergs (ich denke vorzüglich an das Bläserquintett) ist hier das Akkordische meist eine Zusammenziehung von Tonfolgen einzelner Motive; das Melos liesse sich also als eine zeitliche Darstellung von Klängen und umgekehrt der Akkord als eine räumliche von Motiven definieren.

Dem rhapsodischen Timbre des Werks entsprechend ist das Rhythmische, besonders im ersten Satz, ungeheuer frei behandelt. Die verschiedensten Rhythmen und Bewegungen

treten hart gegeneinander, eine Einheit der Zeitmasse lässt sich nur aus der Logik der Steigerungen, der Erregungsperioden ableiten. Erst im letzten Satz strafft sich der rhythmische Ablauf; gegen die improvisatorische Buntheit der ersten beiden Sätze tritt eine energische, durchgeführte Achtelbewegung im Charakter eines raschen Marsches.

Die klarste formale Struktur zeigt der zweite Satz. Hier finden wir strenge dreiteilige Form; die lyrische Grundnote tritt ungehindert hervor, und alles Gewicht ist auf die breite Aussingung der Geigenstimme verlegt. Ich möchte diesen Satz als ein modernes Charakterstück im Geiste der alten Romanzen bezeichnen, als eine kultivierte Stimmungsmusik im besten Sinne des Wortes.

Die auffallendste technische Eigentümlichkeit der Sonate liegt in der unerhörten Kühnheit des Intrumentalsatzes. Der Klavierstil ist eine Kombination des Cymbalsatzes, wie wir ihn aus der Zigeunermusik kennen und der freien, virtuosen Pianistik des „Pierrot Lunaire". Aus dieser Verbindung entstehen Strecken von höchst charakteristischer, eindrucksvoller Klangschönheit. Die Violine wird mit einer Souveränität behandelt, für die es in der Literatur, selbst bei Szymanowsky, kaum Beispiele gibt. Der starke persönliche Charakter der Komposition sowie die kluge Verteilung der Satzkontraste lassen den Autor als einen der abgegrenztesten Köpfe in der neueren Musik erscheinen.

H. H. Stuckenschmidt (Berlin).

W. G. WHITTAKER: PSALM 139 FÜR UNBEGLEITETEN CHOR

Zur Aufführung am 4. Juli 1927

Wer das innere Musikleben Englands kennen lernen will, muss in die Provinz gehen, und besonders in die grossen Industriestädte des Nordens. Hier findet man zwar selten ein Orchester, das sich mit einem deutschen Provinzstadt-Orchester messen dürfte, wohl aber Chöre, und besonders gemischte Chöre, welche die Hauptstützen der englischen Musikkultur bilden. Diese Kultur ist seit Jahrhunderten vorwiegend vokal. Seit der Reformation existierte in den Kathedralstädten und in den alten Universitäten eine nie unterbrochene Tradition der Gesangsmusik, weltlich sowie geistlich; vor etwa 30 Jahren entwickelte sich eine weitverbreitete Pflege des mehrstimmigen Gesanges selbst in ganz kleinen Dörfern, wo Musikliebende, ohne jede Rücksicht auf gesellschaftlichen Klassenunterschied, Byrd und Morley oder Bach und Händel freundlich miteinander einstudieren.

Dass die Chorwerke J. S. Bachs zurzeit ebenso beliebt geworden sind wie einst die Oratorien Händels, verdanken wir u. a. Dr. William Gillies Whittaker. In der Kohlenstadt Newcastle on Tyne 1876 geboren, studierte er zuerst Naturwissenschaft, ging aber bald zur Musik über und wurde Musikdirektor in Armstrong College, Newcastle (Technische und naturwissenschaftliche Abteilung der Universität Durham). Er gründete auch in Newcastle den „Bach Choir", welcher nicht nur eine grosse Anzahl Bach'scher Werke, sondern auch viel alte und neuere englische Musik zur Aufführung gebracht hat. Sein Buch über Bach's Kirchenkantaten und Motetten enthält wertvolle Anregungen, besonders für Leser, die wenig von der deutschen Umgebung Bach's wissen. Als Komponist machte Whittaker sich zuerst mit seinen sehr geschickten Bearbeitungen nordenglischer Volkslieder bekannt. Die Volksweisen seiner Heimat gaben ihm Material zu einem Klavierquintett. Sein bestes bisheriges Werk war A Lyke-Wake Dirge (Leichen-Wache) für Chor und Orchester.

Der Psalm CXXXIX vertont eine neue Version aus der Feder des greisen Dichters und unvergleichlichen Sprachkünstlers Robert Bridges und zeigt klar in seinen Themen und Motiven die rhythmische Mannigfaltigkeit der englischen Sprache. Das Werk fängt in den tieferen Stimmen an, und die phrygische Tonart gibt der Zerknirschung Ausdruck; kurze, in herbem Kontrapunkt geführte Imitationen kontrastieren mit homophonen Phrasen. Mit den Worten „Whither shall I go then from Thy spirit?“ fängt ein neuer Abschnitt an; hier gibt der Text Gelegenheit zu grossem Farbenreichtum — vielfache Verteilung der Stimmen, scharfe Kontraste der Stimmlagen, melodische Bewegung des Halbchors über festgehaltenen Harmonien der anderen Gruppe. Zu den Worten „Marvellous are Thy works“ tritt ein Basso ostinato in fünf-viertel-Takt auf; später wird dieses Thema den Sopranstimmen übergeben. Nach einer kurzen Episode in A-moll „My frame was not hid from Thee“, wo die Paralleltriaden wieder erscheinen, erreicht (zu den Worten „How dear are Thy thoughts unto me“) die Musik ihren Höhepunkt in breit und hell ausstrahlender Fülle auf einem Orgelpunkt in E-Dur. Hingebungsvoll verhallen die Stimmen, und eine Rückkehr zum Anfangsthema des Psalms bringt das Werk in demütiger und andächtiger Stimmung zu Ende.

AARON COPLAND: „MUSIK FÜR DAS THEATER“ FÜR KAMMERORCHESTER

Zur Aufführung am 4. Juli 1927

„Musik für das Theater“ ist eine Suite von 5 Sätzen für Kammerorchester. Das Werk wurde auf Veranlassung der „Liga der Komponisten“ verfasst, einer Organisation in New York, die zeitgenössische Musik fördert. Die Musik wurde grösstenteils im Sommer 1925 in der Mac Dowell Kolonie in Peterboro / New Hampshire geschrieben und im September 1925 in New York vollendet. Die Suite wurde zuerst vom Bostoner Symphonie-Orchester unter Leitung von Serge Koussevitsky aufgeführt, und zwar am 20. November 1925.

Bei der „Musik für das Theater“ hat dem Komponisten weder eine schauspielerische noch eine literarische Idee vorgeschwebt; der Titel soll nur besagen, dass diese Musik zeitweise die Eigenschaft hat, das Theater gewissermassen anzudeuten. Die 5 Sätze bestehen aus dem Prolog, dem Tanz, dem Intermezzo, der Burleske und dem Epilog, wobei der erste, dritte und letzte Satz thematisch verbunden sind.

Der Komponist, ein junger Amerikaner, hofft, dass seine Musik etwas Heimatliches ausstrahlen möge. Er hat sie inbezug auf Rhythmus und Klangfarbe im wesentlichen durch die Jazzband beeinflussen lassen, was am deutlichsten im „Tanz“ zutage tritt, der ein idealisierter fox trot ist, obgleich er in einem breiten $^5/_8$Takt geschrieben wurde. Im „Intermezzo“ ist dieser Einfluss ebenso vorherrschend, jedoch weniger aufgetragen. Für einen Amerikaner ist Jazz nicht die exotische Offenbarung der Nachkriegszeit, wie sie dies für den Europäer bedeutet; daher ist die Einwirkung auf den Amerikaner eine subtilere und bleibende. Einige polyrhythmische Teile des „Prologs“ und Melodien in der „Burleske“ geben ferner ein Zeugnis für das Gesagte ab. Das Werk ist jedenfalls durchaus kein Angriff auf Jazz, sondern ein Versuch, Jazz zu vertiefen.

Aaron Copland ist im November 1900 in Brooklyn, N. Y. geboren. Vom 13. Jahre an studierte er Musik. In New York war Rubin Goldmark, ein Neffe von Karl Goldmark, sein Lehrer, in Paris Nadia Boulanger während der Jahre 1921/24. Copland lebte auch einige Zeit in Berlin und Wien. Im Sommer 1924 kehrte er nach New York zurück, wo

er seither lebt. Seine Hauptkompositionen umfassen eine Symphonie für Orgel und Orchester, ein einaktiges Ballet „Grogh", ein Klavierkonzert mit Orchesterbegleitung, ausserdem Frauenchöre und unzählige Stücke für Violine und Klavier, für Singstimme mit Klavierbegleitung usw.

Die „Musik für das Theater" ist wie folgt instrumentiert: Flöte (kann durch Piccolo ersetzt werden), Oboe (zu ersetzen durch Englisch Horn), Clarinette (bezw. Clarinette Piccolo), Fagott; zwei erste Violinen, zwei zweite Violinen, zwei Viola, zwei Celli, Contrabass, Klavier und ein Schlaginstrument.

Die Partitur ist Serge Koussevitsky gewidmet, der das Werk in Amerika und Europa eingeführt hat. Die Suite erlebte bisher Aufführungen in Boston, Rochester, Brooklyn, Cincinnati und Paris und wird demnächst in der Universal Edition in Wien erscheinen.

Umschau

BERLINER KONZERTE 1927[1]

4.

Im Mittelpunkt des lebendigen Berliner Musiklebens standen in den letzten Monaten zwei Konzerte von Hermann Scherchen, die uns eine Fülle wertvoller neuer Gaben in durchwegs erstaunlich guten Aufführungen bescherten.

Von Schönberg hörte man die Kammersymphonie (op. 9). Das Werk bedeutet Übergang. Neben Verklärter Nacht oder Pelleas — welch eine Konzentration! Wohltuende Straffheit beherrscht die Anlage; der Ausdruck gewann Klarheit; die sinnlich-sentimentale Empfindung trat zugunsten des geistig-künstlerischen Gehalts zurück. Aber noch empfangen die Götzen, denen Wagner, Liszt, Strauss geopfert haben, ihren Tribut. Die Instrumentation blieb überladen; je stärker das Temperament des Dirigenten, mit dem dieses Werk bei der Interpretation erfüllt wird, umso deutlicher macht sich ein nicht erfreuliches Schwelgen im massiven Klang bemerkbar. Der Stil des Schaffenden ist in Bewegung; der Ausgangspunkt liegt weit zurück, aber Vollendung spürt man noch nicht, ja mir scheint, dieses Werk sei so sehr Stufe, dass man es ohne Beziehung auf seine Vorgänger und Nachfolger kaum geniessen kann, dass hier ein historischer, entwicklungsgeschichtlicher Wert empfunden werde, nicht aber der eines in sich ruhenden absoluten Kunstwerks.

Der Apparat des Orchesters, naturgemäss schwerfälliger als der des Quartetts oder des Klaviers, mag hemmend gewirkt haben; jedenfalls die Klavierstücke op. 11 — die der beachtenswerte Franz Osborn spielte, an einem Abend, der auch op. 19, dazu Werke von Beethoven brachte — sind wesentlich konsequenter, durchsichtiger, reiner in der Empfindung. Die kleinen Klavierstücke op. 19 vollends zeigen eine erste klare Erfüllung des Stilideals: diese Musik ist bereits unerbittlich abstrakt, in der Formung völlig extrem. Die asketische Grösse Schönbergs ist bewundernswert; wir werden schwerlich weiterkommen, ehe nicht das mit sicherstem Blick erkannte Ziel des Meisters, die Notwendigkeit einer auf jedes schmückende Beiwerk verzichtenden musikalischen Gestaltung, allgemein anerkannt wird. Nicht jeder freilich kann solche Kunstäusserung lieben können; aber es ist notwendig, dass man begreife, was sie meint. Wie man manchem Werk der modernen Architektur gleichgültig gegenüberstehen mag, aber nicht verkennen kann, dass die moderne Baugesinnung wertvoll und in unserer Zeit unausweichbar notwendig sei.

Von Strawinsky brachte Scherchen die beiden Suiten für kleines Orchester. Als vierhändige Klavierstücke — eine Partie für einen Anfänger — boten die Sätzchen köstlichen Ausdruck witzigster Laune. Mit einfachsten Mitteln, amüsantesten Einfällen waren hier Charakterstücke geschaffen, die man je nach Veranlagung als humorvolle Neuformung oder als Parodie von bekannten musikalischen Typen ansehen konnte (insbesondere Marsch, Polka, Walzer). Sparsamkeit der Mittel, Lockerheit der Form, Reichtum origineller Züge machten die beiden Hefte in ihrem beschränkteren Gebiet zu einem Muster einfachster moderner Kunst. Durch die Instrumentierung haben die Stücke verloren. Der Apparat ist jetzt grösser, als der leicht hingeworfenen Anlage gemäss ist; die Scherze werden vergröbert. Gewiss — das ist alles sehr unterhaltsam; aber wir

---

1) Anm.: Fortsetzung des im vorigen Heft erschienenen Berichts.

empfinden nicht mehr die feine Kleinkunst, deren Vorbild manchem deutschen Komponisten so förderlich sein könnte.

Vornehmste Kunst der Detail-Behandlung bot, von ganz anderem Ausgangspunkte her, das Concertino für Klavier und Orchester von Arthur Honegger. Ein dreisätziges Werk kleinster Ausdehnung. Ausgezeichnet vor allem der Anfang des ersten Satzes: ein eintaktiges Orchestermotiv beginnt. Ein eintaktiges Motiv des Klaviers (ohne Begleitung) antwortet. Viermal wechseln Orchester und Klavier ab. Dann setzt das Orchester mit dem am Anfang vom Klavier gebrachten Motiv ein; das Klavier (stets ohne Begleitung) antwortet mit einer rein klanglich gemeinten Figur. Wieder vollzieht sich viermal der Wechsel von tutti und solo; dann kehrt kurz der Anfang wieder — der erste Teil des Satzes ist abgeschlossen [1]. Die beiden Prinzipien dieser Satzstrecke wirken in ihrer Vereinigung als ungemein fruchtbar und reizvoll. Man kann thematisch nicht einfacher arbeiten; man kann zugleich nicht leicht ein fesselnderes Spiel der Motive herstellen. Hier löst sich aus einer rein musikalischen Struktur ein unmittelbar dem Hörer eingehendes ästhetisches Element wirksam heraus — ich kenne kein Beispiel, das Sinn und Wert der neuen Einfachheit und Hingabe an die spezifisch musikalischen Möglichkeiten deutlicher zu machen vermöchte. Leider hält das Werk nicht völlig, was der Anfang verspricht. Als Mittelteil des ersten Satzes steht eine schöne Steigerung, die durch Vereinigung des Klavierklanges mit Orchesterstimmen ein gutes Gegenstück gegen den ersten Teil bietet, aber nicht ganz dessen Straffheit aufrechtzuerhalten vermag. Der zweite Satz fesselt trotz schöner Thematik weniger als der erste; der an sich sehr feine letzte Satz endlich bleibt infolge allzu deutlicher Entlehnungen aus der Jazzband-Technik etwas unpersönlich. Immerhin, dieses Werk unterhält, ohne oberflächlich zu sein; es bietet der Aufführung verhältnismässig geringe Schwierigkeiten: man führe es auf! Auch würde ich wünschen, dass Honegger die Idee des ersten Satzes aufnimmt und einmal eine Serie „Etüden für Klavier und Orchester" schreibt, wie sie ein Werk von Milhaud — das Michael Taube dankenswerterweise, wenngleich mit nicht sehr viel Geschick und Verständnis zur Uraufführung brachte — versprach, doch trotz prächtiger Ansätze nicht durchzuführen vermochte.

Noch ist zweier Werke der Schönberg-Schule zu gedenken, die Scherchen ebenfalls vorführte. — Das Konzert für Geige, Klavier und Bläser von Alban Berg ist ein schwer zu beurteilendes Werk. Der Thematik fehlt die Prägnanz plastisch hervortretender Gestaltungen; die stimmungshaften Momente gewinnen selten klaren Ausdruck — die Musik zum Wozzeck, die wir doch lieben, gewann durch die Anlehnung an den Text weit häufiger fest umrissene Einzelcharaktere, die man denn auch vom Text aus leichter erfassen konnte. Die Musik ist jedoch aller Rhetorik feind; sie lässt Straffheit und Ernst fühlen; sie besitzt einige schöne Stellen — in der Mitte des grossangelegten langsamen Satzes fiel eine wahrhaft herrliche Partie auf. So verspricht nähere Beschäftigung mit dem Werk einen günstigeren Eindruck. Aber freilich, man wird von niemandem verlangen können, dass er sich so sehr um ein Werk bemühe, das sicherlich dem Komponisten, dessen Stil sich doch stetig abklären wird, nur Durchgangsstadium bedeutet.

Anton von Webern zieht aus der Tatsache, dass in der gegenwärtigen Musik insbesondere Wiens viel Dekadenz, viel Sterilität wirksam ist, originelle Konsequenzen. Er sucht

[1]) Graphische Darstellung wird das Prinzip der alternierenden Klangmassen und Motive verdeutlichen:

Orchester:	a a a a	b b b b	a a
Klavier:	b b b b	c c c c	b b

den Eigenwert des Klangs neu zu beleben; indem er den Bereich der bisher als Ton anerkannten physikalischen Erscheinungen erweitert, eröffnet er neue Perspektiven. Man spürte freilich nur in einem der fünf Orchesterstücke (op. 10), die diese Absicht zu haben scheinen, wertvolle neue Klangmöglichkeiten. Es blieb die Idee: ein Zurückgehen auf die von der Natur gegebenen akustischen Werte wäre gewiss ein hoffnungsvolles Unternehmen, das zugleich unserer Hinneigung zu allen einfachen ästhetischen Erscheinungen durchaus gemäss sein könnte. Vielleicht findet sich einmal ein Musiker, der eine ursprünglichere Begabung in diesem Gebiet besitzt, in dem der Entdecker leider, wie zugestanden werden muss, als Erforscher fast völlig versagt.

5.

Das Verhältnis zur vorangegangenen Generation wird von völlig verschiedenartigen Faktoren bestimmt. Die Vorgänger schufen, was der Nachfolger hasst, aus seinem Innern verbannen möchte oder verbannt hat. Die Vorgänger sind aber auch die Schaffenden, die den Weg bereiteten, auf denen der Nachfahre weiterschreitet. Sie sind schliesslich die Meister, deren Werk abgeschlossen ist, keiner Fortführung mehr fähig und der Diskussion wenigstens für kurze Zeit entzogen.

Drei Künstler vor allem bezeichnen uns die fruchtbaren Kräfte, Ziele der Gegenwart der am Anfang des Jahrhunderts geschaffenen vorausnehmenden Musik: Max Reger, Gustav Mahler, Claude Debussy.

Max Reger ist der letzte Erbe Beethovens im Reich der absoluten Musik. Man hörte jetzt von ihm die Sinfonietta — unter Scherchen; sie ist im Bericht über das Frankfurter Regerfest besprochen worden.

Gustav Mahler ist der letzte Erbe Beethovens im Reich des symphonischen Dramas. In seinen Werken — wie in vielen Beethovens — „geschieht" etwas. Auch wo kein stofflicher Vorwurf zugrunde liegt — man versteht diese Musik nicht, wenn man nicht den Ablauf seelischer Ereignisse spürt, der in jedem einzelnen Werk sich Ausdruck schuf (freilich nicht etwa „dargestellt" wurde). Das Schaffen Mahlers, noch längst nicht im Ganzen begriffen, beginnt jetzt erst sich durchzusetzen. Hier ist nicht die Rede von den ersten Symphonien, von denen die Vierte nun beinahe schon populär genannt werden mag, sondern von den grossen instrumentalen Schöpfungen der späteren Zeit — die Achte und das Lied von der Erde stehen isoliert — denen Mahler kein Programm mehr mitgeben konnte, weil sie jenseits aller gegenständlichen Deutung liegen.

Eine gediegene Aufführung — unter Carl Schuricht — stellte die Zweite wieder einmal vor uns hin. Man spürt bereits, dass diese Musik Jahrzehnte alt ist; so sehr wir die Haltung, den Geist lieben — dieses Werk steht schon der Klassik fast näher als uns. Wie anders zwingt uns die Fünfte in ihren Bann! Da strahlt alles lebendigste Wirkung aus, vom Volkslied des Trauermarschs bis zu den komplizierten Rhythmen der gewiss nicht zufälligen Vorahnungen des Jazz. Zusammengefasst in einer weiten, ins Erhabene hinaufsteigernden Form, die in der nächsten Zeit wohl unerreichbares Ideal bleiben wird. Es will etwas besagen, dass diese Symphonie in den letzten Jahren mehrere Male erklang; dass die Philharmoniker ein Verhältnis zu ihr bekommen haben; dass ein tüchtiger, aber keineswegs genialer Dirigent, Eugen Pabst, eine vorzügliche Aufführung des Werks herausbringen konnte — ich glaube, dass die Zeit eines allgemeineren und tieferen Verständnisses von Mahlers Schaffen nun endlich eingesetzt hat.

Claude Debussy, ohne das belastende Erbe einer inhaltlich-musikalischen Ideologie, hatte einen einfacheren Weg vor sich als Mahler und Reger. Während die deutschen

Meister darum kämpfen mussten, dass der Satz durchsichtig werde, sparsam erscheine, fiel dem Zeitgenossen der Impressionisten die Hervorhebung und Einordnung des isolierten Klangs, des Akkords wie des nunmehr solistisch eintretenden Instruments als eine selbstverständliche Gabe zu. Furtwängler führte die ersten Nocturnes vor, „Nuages" und Fêtes. Ein schwebend verhaltenes Stück, leise, langsam-stetig, fliessend-stimmungsstark und voll Reiz der Einzelbehandlung. Und dann ein lebendig flatternder, unaufhaltsam-freudig eilender Satz, deutlich und kräftig, wie es der Laie bei Debussy nicht vermuten würde. In der Mitte setzt, wie aus weiter Ferne, phantastisch ein Marsch ein, steigert sich mitreissend zu hellem Jubel, dann verklingt das Stück. Eine unerhört bildnerische Kraft zaubert mit unheimlicher Schärfe die Szene herauf. Dabei welche Sauberkeit des Handwerks! Beim ersten Hören fühlt man eindeutig die Funktion jedes Akkords, jeder melodischen Floskel, die eines jeden Zugs der Instrumentation. Alles dient einer malerischen Idee — wenn das nicht wäre, wir hätten hier das unüberbietbare Vorbild einer bis ins kleinste Detail zu verfolgenden Sachlichkeit musikalischer Behandlung.

6.

Der Geist einer neuen Generation bestimmt die Art, wie sie die Musik früherer Zeiten aufführt, nicht weniger als die Kompositionen, die unmittelbar aus ihm entstehen. Vielleicht bezeichnet kein Einzelzug der besprochenen Werke so deutlich die Ziele unserer Gegenwart wie die Tatsache, dass wir ein Verhältnis zum Cembalo, dem Instrument der Barockzeit, gewonnen haben.

Das Cembalo, vor dem Klavier durch Klangreiz und die Möglichkeit einer vollendeten Vermischung mit dem Streicherton ausgezeichnet, verlangt eine eigene Spielweise. Das Instrument besitzt zwei Manuale, deren jedes eine unveränderliche Klangstärke aufweist. Durch Registerzüge lassen sich die Manuale koppeln, die Töne der höheren oder tieferen Oktav an die zu spielenden anschliessen. Die Stärke des Anschlags bleibt gleichgültig — die Mittel der äusserlichen Steigerung, die in fast allen Aufführungen etwa Bachscher Klavierwerke den Kern der Wirkung ausmachen, sind fast völlig ausgeschaltet. Der Spieler ist gezwungen, auf weiten Strecken in gleicher Tonstärke zu musizieren; genaues Studium der Kompositionen der Bach-Zeit lässt erkennen, dass diese Werke tatsächlich auf solches Spiel berechnet sind. Ein Stück verständlich zu machen, dazu bedarf es naturgemäss bei derart beschränkter dynamischer Bewegungsfreiheit besonders feiner Einzelbehandlung. Plastik der Melodie, der harmonischen Bewegungen lässt sich allein durch geringfügige Abweichungen von der rhythmischen Gleichförmigkeit erzielen; man wird sich vorstellen können, wie schwierig es ist, solche „agogische" Züge zu bringen, ohne den stetigen musikalischen Fluss zu gefährden.

Die Registrierung selbst gehört zu den schwersten Aufgaben, die Musik überhaupt bietet. Im Gegensatz zur Orgel, auf der man etwa für jedes Glied einer Variationenreihe andere Register einschalten mag, bleibt die Variationsmöglichkeit des Cembalo-Klangs sehr beschränkt. Infolgedessen gehört zur Interpretation alter Musik auf dem Cembalo eine Kenntnis der Form, wie sie die Bach spielenden Klaviervirtuosen nicht häufig besitzen. Erst wenn man alle Bezüge zwischen den Teilen, wenn man die Form völlig klar erkannt hat, kann man es wagen, ein grösseres Stück auf dem Cembalo zu spielen. So verlangt die Natur des Instruments Vertiefung in das zu spielende Werk, gesteigerte selbstlose Versenkung in den Geist einer vergangenen Epoche: eine Hingabe an rein gegenständliche Forderungen,

deren Erfüllung als symbolisch für die neue Sachlichkeit der musikalischen Gegenwart angesehen werden darf.

Das Spiel von Alice Ehlers, die in den letzten Monaten mehrfach — zweimal mit den Brüdern Hindemith — hier auf dem Cembalo konzertierte, darf als Beweis für das wiedergewonnene Verhältnis zu diesem Instrument genannt werden. Indem diese Künstlerin alle Forderungen erfüllt, die man an ein Musizieren in dieser klaren, graziösen und zugleich ausdrucksfähigen, ja pathetischen Klangwelt stellen muss, weckt die Interpretation nicht allein Freude an den Werken: hier entsteht ein eigenartig starkes Gefühl dafür, was Musik sei und wie man sie darstellen müsse. Vergangenheit und Zukunft berühren sich — man spürt die Werte längst verstorbener Generationen als unmittelbar lebendig und mag die Eindrücke zum Anlass nehmen, über Wandel und bleibende Geltung von Musik nachzudenken.

Mit diesen Betrachtungen sei der Bericht über das erste Jahresdrittel Berliner Instrumentalkonzerte beschlossen. Er versuchte, einen uns alle angehenden und zugleich schwer zu fassenden Begriff zu klären; so möge man ihm zugute halten, dass die Aufgabe, die er sich stellte, wegen des Reichtums der im musikalischen Leben wirkenden Kräfte und der im einzelnen Werk verwerteten Elemente eine einfache, beim ersten Zugriff sich erschliessende Lösung naturgemäss sehr erschwerte.

Hans David (Berlin).

BERLINER OPER

Die Aufführungen der vergangenen Monate liessen von neuem erkennen, dass wir im Begriff sind, den Erscheinungen des Repertoirs gegenüber andere Massstäbe zu gewinnen. Ueberall setzen kleine Renaissancebewegungen ein, welche alte vertraute Komplexe des Opernschaffens in neues Licht rücken und unser Verhältnis zu ihnen neu formulieren. Symbolisch war dafür die Händel-Bewegung, welche alte und feste Entwicklungswerte in stärkstem Masse in unmittelbarste Gegenwart verwandelte.

Man kann gegenwärtig bei uns beinahe von einer Verdi-Renaissance sprechen. Die Aufführungen Verdischer Opern gewinnen ein neues Gesicht; es scheint, dass neue Ströme von ihnen ausgehen könnten. Es ist auch natürlich, dass sich das Verhältnis zu Verdi gerade in unserer Zeit neu formulieren musste. Die polare Gegensätzlichkeit zwischen Wagner und Verdi wird zum Entwicklungssymbol. Bis in die Gegenwart hinein reicht innerhalb der Oper die letzte Auswirkung des Wagnerschen Musikdramas; noch Pfitzner ist völlig von ihm beschattet. Eine neue Haltung unserer Musik greift in innerer Notwendigkeit auf Verdi zurück. Die ihm entströmenden Kräfte: fliessende, spontane Melodik, Unmittelbarkeit der dramatischen Geste, Einschmelzung aller geistigen und seelischen Werte des Dramas in das musikalische Urerlebnis der Melodie, alles das spricht mit einer neuen Sprache zu uns. So strömt Gegenwärtigkeit von der uns lange verlorenen und durch eine Nachdichtung Franz Werfels für die deutschen Bühnen erhaltenen Oper „Die Macht des Schicksals" aus. Dramaturgische Bedenken könnten auch jetzt noch erhoben werden, letzten Endes vermochte auch Werfel die Schwächen des Dramas nur unvollkommen zu decken. Allein der starke äussere Erfolg dieser Oper beweist, wie das elementare Erlebnis der Musik über alles hinweghilft. Die von Leo Blech geleitete Aufführung in der Staatsoper hatte hohen Schwung. Blech entfaltete hier seine ganze Kraft sowohl der Beherrschung wie des Temperaments. Unter den Trägern der Aufführung ragten Schlusnus und Gertrud Bindernagel hervor.

Im Zusammenhang damit sei die ganz ausgezeichnete Aufführung des „Falstaff" durch Bruno Walter in der Städtischen Oper genannt. Auch in Bruno Walter gelangen Temperament und Beherrschtheit zu einer Verschmelzung, welche die Entwicklung dieses Dirigenten gerade in seiner letzten Berliner Zeit zu Leistungen von ausgereifter vollendeter Höhe gesteigert hat. Gipfel der Aufführung blieben die Ensemblesätze, in denen, in Verbindung mit der ausgezeichneten Orchesterkultur, die Walter geschaffen hat, die Unterstellung des einzelnen Sängers unter die künstlerische Einheit der Aufführung am höchsten zu spüren war. In den männlichen Hauptrollen beherrschten Anton Baumann und Wilhelm Guttmann die Aufführung.

Von ähnlicher Grundsätzlichkeit ist in unserer Zeit die Pflege Mussorgskys. Sie ist unmittelbar verständlich, denn die Persönlichkeit dieses Komponisten, dessen wesentlichste Werke bereits in den 70er Jahren lagen, ragt als Pionier einer aus dem Volkstum schaffenden, ganz unromantischen Musik tief in das Suchen unserer Tage hinein. So steht „Boris Godunoff" bereits wieder als steter Besitz unter uns. Von hier aus wird der Versuch unternommen, auch die anderen Opern Mussorgskys wieder lebensfähig zu machen. So brachte die Städtische Oper kürzlich den „Jahrmarkt von Sorotschintzi", welche Issai Dobrowen inszeniert hatte, und die Fritz Zweig leitete. Die geringe Lebensfähigkeit dieses Werkes scheiterte freilich nicht nur an der undramatischen, weit auseinander gelegten Handlung sondern doch auch an der Musik selbst. Mussorgsky, der hier eine Entspannung von seinen Opern suchte, hat dieses Werk nicht nur äusserlich sondern auch innerlich unvollendet hinterlassen. Auch die Kräfte der Volksmusik tragen ihn hier nicht, sondern zerfliessen trotz vieler schöner einzelner Züge. Die Aufführung steigerte die Komik zur Groteske und ging auch in der Regie oft am Musikalischen vorbei.

Zu den Ausgrabungsversuchen der Städtischen Oper gehört auch die ebenfalls von Fritz Zweig betreute Aufführung von Halévys Oper „Der Blitz". Diese erwies sich als ein nicht geglücktes Experiment. Hier gelingt es der Musik nicht, über die Schwäche und grobe Stofflichkeit des Dramas hinwegzuhelfen. Das Missverhältnis dieser nur von vier Personen getragenen Oper zwischen Kammerspiel und grosser Oper ist unüberbrückbar. Die stärksten Einsätze lagen bei den Trägern der weiblichen Rollen, Margret Pfahl-Wallerstein und, mehr noch, bei Lotte Schöne.

Die neue Musik wurde in der Staatsoper durch eine Uraufführung von Karol Rathaus repräsentiert. Die Pantomime „Der letzte Pierrot", welche Rathaus zusammen mit Terpis entworfen hatte, und welche Georg Szell mit starkem Temperament gestaltete, liess eine Lage der gegenwärtigen Musik erkennen, welche immer mehr zum Symbol wird. Nachdem die Zeit der Experimente überwunden ist, gelingt es nun, die neue Sprache zur Form zu bändigen und eine feine durchgearbeitete, aber letztlich unpersönliche Musik zu schreiben (sie erschien in der Universal-Edition), welche ihren Zweck als Ballettmusik vollkommen erfüllt, ohne dass man sie als Aeusserung einer Individualität empfindet. Es gelang ihr aber die Einheit mit der neuen Lösung des tänzerischen Problems. Terpis, der den Pierrot gestaltete, konnte ihn in stärkster Unmittelbarkeit aus der Musik herauswachsen lassen. Auch die Idee des Balletts strömte das Fluidum der Gegenwärtigkeit aus. Weniger glücklich war der Gedanke, die Skytische Suite von Prokofieff zu einem Kampf der Engel und Dämonen auszugestalten. Der Formwille der Musik und die Ablaufsidee des sichtbar gemachten Gedankens blieben doch im Widerspruch. Diese Aufführung trugen Dorothea Albu und Walter Junk. Dennoch blieb dieser Abend in seiner Gesamtheit höchst erfreulich. Denn er liess den Geist erkennen, aus dem eine neue Verschmelzung von Drama, tänzerischer Bewegung und musikalischer Gestaltung immer zwingender herauswächst.

Hans Mersmann (Berlin).

NEUES VOM SPHÄROPHON

Als ich in Heft 4 dieses Jahrgangs die verschiedenen Typen des Sphärophons beschrieb, konnte über den damals noch in Durcharbeitung befindlichen Klangfarbentyp, das „Kaleidosphon" noch nichts Wesentliches beigebracht werden, vor allem war noch keine praktische Spielweise aufgestellt. — Es ist nunmehr gelungen, die Spielweise in jeder Beziehung unserer vertrauten Klaviertechnik mit Tastatur (Ganz- und Halbtontasten) anzupassen. Der Ausbau mit Vierteltontastatur (Anordnung der Tasten wie auf dem Vierteltonharmonium) steht in nächster Aussicht.

Das Prinzip der Tonerzeugung ist genau das gleiche wie beim Sphärophon; eine Kathodenröhre dient als eigentlicher Schwingungserreger, zwei weitere Röhren als Verstärker. Technisch hier nicht näher zu erläuternde Massnahmen modifizieren den Schwingungskoeffizienten der jeweiligen Obertonreihen und bewirken dadurch die orgelregistermässigen Klangfarbeneffekte. Ein leerlaufendes Tastenregister dient dem Vibratospiel, das eine weitgehende Ausdrucksbereicherung ermöglicht. Die Tonstärke kann durch eine einfache Vorrichtung, die Lautsprecher in beliebiger Anzahl und Zusammensetzung an das Instrument anschliesst, so fein abgestuft werden, wie es durch die Hand praktisch kaum möglich ist.

In dieser Gestalt treten Sphärophon und Kaleidosphon nunmehr in Frankfurt am Main auf der Musikfachausstellung auf.

Hans Kuznitzky (Berlin).

Musikleben

KLEINE BERICHTE

Im Kölner Opernhaus gelangte Prokofieffs Ballet „Chout" zur deutschen Uraufführung.

Das Tschechische Nationaltheater brachte neulich als Uraufführung eine Oper von Jaromir Weinberger „Der Dudelsackspieler".

Im Hessischen Landestheater zu Darmstadt wurde Bodo Wolfs Pantomime „Das Gastmahl des Trimalchio" uraufgeführt.

In Amerika kam zum ersten Male Alban Bergs Kammerorchester für Klavier, Violine und 13 Bläser durch das Philadelphia-Orchester in New York zur Aufführung.

Hamburg brachte verschiedentlich Aufführungen neuer Musik heraus, so das Ballet von Hermann Erdlen „Der Gaukler und das Klingelspiel" als Uraufführung, die a-cappella-Passion von Kurth Thomas und ein Violinkonzert von Ernst Krenek.

In Barmen gelangte, die Dritte Symphonie von Hermann Ambrosius zur Erstaufführung.

Mussorgskys grosse Oper „Chowannstschina" (Die Fürsten Howansky) wurde zu Pfingsten im Staatstheater zu Dresden gespielt.

Die Erste Schul- und Jugendmusikwoche fand in Halle statt. Neben Einzelvorträgen wurden Uebungen, Instrumentalpiele und Stimmpflege behandelt. Die Woche wurde von Fritz Jöde und seinen Mitarbeitern (Reusch, Reichenbach und Pfannenstiel) getragen. Durch sie treten die Arbeitswochen der musikalischen Jugendbewegung, welche bisher im wesentlichen auf die Angehörigen der Bewegung beschränkt waren, zum ersten Mal in einen grösseren Kreis.

BEVORSTEHENDE AUFFÜHRUNGEN

Die Internationale Stiftung Mozarteum in Salzburg veranstaltet in der Zeit vom 3.—7. August eine Mozarttagung.

Am 26. Juni wird in Leipzig Bachs „Kunst der Fuge" zur Uraufführung gelangen. Dieses letzte vollendete Werk Bachs ist neuerdings durch Wolfgang Graeser neu herausgegeben worden. Diese Ausgabe (als 47. Jahrgang der Gesamtausgabe der Werke Bachs angefügt im Verlage Breitkopf & Härtel) versucht dem Alterswerke Bachs zum ersten Male eine Gestalt zu geben, welche Bachs letzten Absichten vermutlich entspricht. An der Aufführung sind das Gewandhaus-Quartett, das Gewandhaus-Orchester und der Thomaner Chor unter Leitung des Thomaskantors Dr. Karl Straube beteiligt.

VERSCHIEDENES

Auf dem 1926 zu Wien abgehaltenen IV. Internationalen Delegiertenkongress der geistigen Arbeiter wurde der Beschluss gefasst, ein internationales Musikamt in Wien zu gründen. Mit der Leitung dieser internationalen Stelle wurde der Rektor der Hochschule für Musik Prof. Dr. Joseph Marx betraut, als Stellvertreter Universitätsprof. Dr. Hans Sperl und Senatspräsident Peter Paul Burkart. Dieses Musikamt beschäftigt sich hauptsächlich mit der internationalen Regelung des musikalischen Erziehungs- und Prüfungswesens, mit der Schaffung internationaler Gesetze und mit dem Uebereinkommen zum Schutze aller musikalisch Berufstätigen.

In den von dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Heidelberg veranstalteten Hörstunden erläutert und spielt Heinz Jolles Beethovens Klaviersonaten.

Die Stadt Essen wird am 1. Oktober eine Fachschule für Musik, Bewegung und Sprache eröffnen, deren künstlerische Leitung Max Fiedler und Rudolf Schulz-Dornburg übernehmen.

Die dritte Deutsche Orgeltagung ist auf den Oktober verschoben worden.

Nachrichten des Verlages B. Schott's Söhne

Hindemith's Oper „Cardillac" setzt ihren Siegeszug fort. Nach Dresden und Wiesbaden haben auch die Aufführungen in Oldenburg, Gotha, Prag, Wien, Darmstadt, Mannheim, Elberfeld, Barmen und Essen starke Beachtung ja teilweise Begeisterung gefunden. In Essen musste bereits die 7. Wiederholung angesetzt werden. Am 14. Juni wurde die Aufführung des Staatstheaters in Wiesbaden unter Klemperer (bereits die 9.) durch den Rundfunk Frankfurt mit Anschluss der Sender Stuttgart und Königswusterhausen übertragen. Die nächsten Aufführungen (noch in dieser Spielzeit) sind in Aachen, Augsburg, München und Halle a. S. In der nächsten Spielzeit werden weitere neun Bühnen folgen.

Auf dem Kammermusikfest in Baden-Baden (14.—17. Juli) werden zur Aufführung gelangen: „Hin und zurück", Sketch mit Musik von Paul Hindemith, op. 45a, Text von Marcellus Schiffer, „Die Prinzessin auf der Erbse", Musikmärchen in einem Aufzug von Ernst Toch. Text nach Andersen von Benno Elkan, ferner von Hermann Reutter eine Sonate für Violoncello und Klavier.

Auf dem Musikfest der Intern. Gesellschaft für Neue Musik in Franfurt a. M. vom 29. Juni bis 4. Juli gelangen zur Aufführung: ein neues Streich-Quartett (Nr. 3) von Conrad Beck, einem in Paris lebenden Deutsch-Schweizer, ferner das bereits in der vorigen Konzert-Saison u. a. von Walter Gieseking, Elly Ney u. a. erfolgreich aufgeführte Klavier-Konzert von Ernst Toch, op. 38.

Unter dem Titel „Das Neue Werk", Neue Gemeinschaftsmusik für Jugend und Haus, geben Paul Hindemith, Fritz Jöde und Hans Mersmann eine Sammlung heraus, in der bedeutende zeitgenössische Komponisten aus dem Geiste der Jugend heraus leicht spielbare und instruktive Gemeinschaftsmusik in mannigfacher vokaler und instrumentaler Zusammensetzung bieten. Als erste Veröffentlichung der Reihe werden im Laufe des Sommers noch erscheinen: Ludwig Weber: Hymnen für mehrere Stimmen und Instrumente; von Paul Hindemith: Lieder für Singkreise, eine Spielmusik für Streichorchester, Flöten und Oboen sowie ein mehrere Teile umfassendes Schulwerk für Instrumental-Zusammenspiel, das in erster Linie für Schülerorchester, Spielkreise und Liebhabervereinigungen sowie für den Instrumentalunterricht an Musikschulen und Konservatorien bestimmt ist.

Joseph Haas gehört zu den meist aufgeführten Komponisten. Seine „Deutsche Singmesse" ist von über 100 Chorvereinigungen zur Aufführung gebracht worden, und die kürzlich erschienene „Deutsche Vesper" findet die gleiche Beachtung aller namhaften Chorvereine. Beide Werke sind u. a. im Repertoire des Berliner Domchors und des Thomaner-Chors in Leipzig, die sie auf ihren Konzertreisen vielfach zur Aufführung bringen. Auch seine Kompositionen für Männerchor, insbesondere die „Tanzlied-Suite" sind in den Programmen aller fortschrittlichen Männergesang-Vereine vertreten, wie auch seine Orchester-Werke, insbesondere die Sinfonie „Tag und Nacht" und die „Variationensuite üder ein Rokoko-Thema" im Repertoire der bedeutendsten Orchester stehen. Besondere Haas-Abende fanden in der verflossenen Konzertsaison u. a. in Köln, Chemnitz, München, Regensburg unter seiner Mitwirkung als Begleiter seiner Gesänge und Lieder statt, die dem Komponisten grosse Ehrungen brachten.

„Das neue Klavierbuch" eine Sammlung von Klavierstücken zeitgenössischer Komponisten in zwei Bänden liegt nunmehr vor. Die grossen Anforderungen, welche die zeitgenössische Musik an die Technik der Spieler stellt, sind neben den Schwierigkeiten der notwendigen geistigen Umstellung ihrer

allgemeinen Verbreitung sehr im Wege. Es fehlte bisher an einer Literatur, die diesen Mangel ausgleicht und an Hand von technisch weniger anspruchsvollen Stücken in das musikalische Neuland einführt. Die vorliegende Sammlung setzt hier ein. Die verschiedensten Köpfe und Stile der zeitgenössischen Musik sind vertreten, u. a. Bartòk, Butting, Haas, Hindemith, Korngold, Jarnach, Strawinsky, Toch, Windsperger, Milhaud usw. Auch für den fortschrittlichen Lehrer, der die Notwendigkeit erkannt hat, schon die Jugend mit der musikalischen Sprache ihrer Zeit vertraut zu machen, dürfte „Das neue Klavierbuch" ein unentbehrliches Hilfsmittel für den Unterricht bedeuten.

Im Anschluss hieran und im weiteren Ausbau dieser Bestrebungen wird eine Reihe von Klavierstücken verschiedener zeitgenössischer Meister erscheinen. Als erstes Werk befinden sich von Ernst Toch „Spiel- und Tanzstücke" op. 40 in Vorbereitung.

Robert Heger hat drei Lieder von Gustav Mahler und zwar „Hans und Grete", „Frühlingsmorgen" und „Scheiden und Meiden" orchestriert, die zusammen mit dem von Lothar Windsperger instrumentierten „Ich ging mit Lust" von Annemarie Lenzberg bereits in Düsseldorf, Herford und Nürnberg gesungen wurden.

Von der Sammlung „Das Lied der Völker", herausgegeben von Dr. Heinrich Möller, liegen an neuen Bänden nunmehr vor: Südslawische (slowenische, kroatische, serbische, bulgarische) Volkslieder, Westslawische (böhmische, mährische, slowakische) Volkslieder Band I, Westslawische (polnische, wendische) Volkslieder Band II. Damit ist das Monumentalwerk, das eine wahre Fundgrube nicht nur für jeden Sänger, sondern für jeden Musiker ist, auf 10 Bände angewachsen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hans Mersmann, Berlin-Grunewald (Siedlung Eichkamp), Neufertallee 5. Fernsprecher: Uhland 3785 / Für die Anzeigen verantwortlich: Dr. Johannes Petschull, Berlin W 30 / Verlag: B. Schott's Söhne, / Geschäftsstelle: Berlin W 62, Wittenbergplatz 3 a / Druck: Buchdruckerei Hermann Freyhoff, Oranienburg und Bernau

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats / Sie ist zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt nur durch die Geschäftsstelle „Melos", Berlin W 62, Wittenbergplatz 3 a, Fernsprecher: Steinplatz 294, Postscheckkonto nur Berlin Nr. 19 425 Auslieferung für den Buch- und Musikalienhandel nur Leipzig, Lindenstrasse (B. Schott's Söhne).

Das Einzelheft kostet 80 Pf., das Abonnement jährlich (12 Hefte) 8.— Mk., vierteljährlich (3 Hefte) 2.— Mk. (zuzügl. 10 Pf. Porto p. H., Auslandsporto 15 Pf. pro Heft).

Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage. Rückporto ist beizufügen. Für unverlangte Einsendungen kann keine Gewähr übernommen werden. Nachdruck nur mit ausdrücklicher Genehmigung gestattet.

Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.— Mk. 1/2 Seite 60.— Mk, 1/4 Seite 35.— Mk. Bei Wiederholungen Rabatte nach besonderem Tarif. Aufträge und Anfragen an die Geschäftsstelle „Melos", Berlin W 62.

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SECHSTES JAHR Juli 1927 HEFT 7

INHALT:

PREIS: 80 PFENNIG

SCHRIFTLEITUNG: HANS MERSMANN

VERLAG: B. SCHOTT'S SÖHNE * MAINZ
LEIPZIG * LONDON * BRÜSSEL * PARIS

ZUM INHALT

Erneuerung der Instrumentalmusik auf der Grundlage einer Gemeinschaft, Schaffung einer neuen Literatur, welche nicht technisches und geistiges Eigentum weniger Eingeweihter bleiben muss, sondern welche fassbar und darstellbar ist, das scheint eine der wesentlichsten Forderungen der Gegenwart zu sein. Forderung wurde zum Zeichen der Zeit. Von den verschiedensten Seiten aus strebt man dem gleichen Ziele zu, und der noch vor kurzer Zeit erst von einzelnen erhobene Ruf verdichtet sich schon jetzt zum Ausdruck eines gemeinsamen Willens.

In diesem Zeichen steht das vorliegende Heft. Innere Einstellung auf das Problem bedeutet Gegenwärtigkeit im Sinne des einleitenden Aufsatzes. Der Fragenkreis übergreift von dem Aufnehmen neuer Musik im Konzertsaal zur gemeinsamen Darstellung, zum aktiven Hinauswachsen in das Schaffen der Gegenwart. Dadurch wird das Problem zu einer Angelegenheit der Musikerziehung. Gemeinsame Musikerziehung des Landschulheims wird zum Ausgangspunkt einer Verallgemeinerung. Erfahrungen, die von Eduard Zuckmayer in der Juister „Schule am Meer" gewonnen wurden, konzentrieren sich in der Anweisung zu Hindemiths Spielmusik von Höckner, welche erstmalig im Biebersteiner Landerziehungsheim erklang. Von da aus weitet sich der Kreis auf den instrumentalen Unterricht im allgemeinen, in den nun altes und neues Stoffgut systematisch eingebaut werden muss. Dennoch liegen diese Gedanken keineswegs allein auf pädagogischem Gebiete. Aus der Befruchtung der Musikerziehung durch produktive Kräfte erwächst eine neue Lage, von der wir glauben, dass sie das Schaffen unserer Generation aus gefährlicher Isolierung ablösen und zum Eigentum aller machen wird.

Die Schriftleitung.

Erich Doflein (Freiburg i. Br.)

GEGENWÄRTIGKEIT

In der Zeitschrift „Die Literarische Welt“ stand vor einiger Zeit eine kurze Betrachtung des Dichters Alfred Döblin, die für jeden, dem die Lage der Kunst in dieser Zeit ein Anlass zur Besinnung ist, bedeutsam sein muss. Döblin hatte zusammen mit der Redaktion der Zeitschrift die Aufgabe, aus etwa 200 Prosa-Manuskripten junger Autoren die besten und wesentlichsten auszuwählen und diese Auswahl zu rechtfertigen und zu begründen. Diese Rechtfertigung nun baut sich auf Forderungen auf, die genau in derselben Form für die musikalische Produktion der Gegenwart gelten und deshalb im Zusammenhange dieser zeitkritischen Umschau*) wiederholt werden sollen. Ich zitiere in freier Verkürzung das für uns Wesentliche:

Es wird noch viel auf dem Isolierschemel geschrieben, man schreibt für sich. Das ist schade; auch nicht entsprechend einer männlich tatkräftigen Zeit. Es waren sehr glatte Arbeiten dabei, Geschicklichkeitsexerzitien. Das erfreute wohl die Autoren selbst, sah nach etwas aus; aber die Unnotwendigkeit dieser Bemühungen lag doch zutage; sie drangen nicht zur Sachlichkeit ihrer Sache vor; ein Stil, eine Schreibmethode hatte sie beim Kragen, und damit ruinierten sie alles. Der Feind war der Stil, die Mache, das Arrangement, die alten Kleider anderer Leute. — Was sollen diese Autoren? Lernen, einer Sache ins Gesicht zu blicken, die Sprache und den Stil verfluchen, viel Zeitung (Lokales) lesen, Technische Beilagen, Brehms Tierleben. Sie müssen selbst lange vor ihrem Sujet den Mund halten, bevor sie zu sprechen anfangen. Wegfallen müssten bei jener Auswahl auch die zahlreichen Selbstdarstellungen, die Spiegelungen mit oder ohne Maske, die Selbstzerfaserungen. Man kennt das zur Genüge. Es hilft niemandem. Die Autoren müssen wissen, dass es auf die Verwandlung dieser Seelenzustände ankommt, dass zuerst der Zugang zu den Objekten zu finden ist. So leicht ist es wirklich nicht, dass man die Stimmungen, die schliesslich jeder hat, zur Kenntnis nimmt und an ein bisschen Handlung aufreiht. — Ferner: es ist deutlich, dass die Zeit selbst den jungen Schreibenden um viele Pferdelängen voraus ist. Die Literatur ist im Hintertreffen. Ich bedauere es, sagen zu müssen: unter den jungen Kaufleuten, Studenten, auch jungen Arbeitern, Leuten aus den verschiedenen Lagern der Jugendbewegung, sind in vieler Hinsicht modernere Typen als unter den Schreibern. — Und zuletzt eine vorerst abseitige Perspektive: Die „Zeit“ ist nicht das Leben. Die Jugend, die es ablehnt, mit dem, was sich „Zeit“ nennt, mitzurennen, tut vielleicht recht; es gibt keine schärfere Kritik als diese Haltung. Man muss also scharf unterscheiden zwischen den Schwachen, Unechten, die vom Schreibstubenzwang und alter Literatentradition zurückgehalten werden und unsere „Zeit“ verneinen, und jenen Anderen, Aussen-

*) Dieser Aufsatz soll zugleich die im 4. Heft dieses Jahrgangs eröffnete Reihe zeitkritischer Beiträge des Verfassers fortsetzen.

stehenden, die Dauerhafteres vorbereiten, Dinge vorbereiten, die von der Zeit, die gerade dran ist, nicht gestreift werden.

Döblin spricht hier eine Forderung aus, stellt somit Massstäbe fest und exponiert — ohne es zu formulieren — ein Problem, ja: das Problem heutiger Kunst.

Die Forderung erstreckt sich auf zweierlei: auf die absolute Gegenwärtigkeit, Heutigkeit des kunstschöpferischen Ausgangspunktes und auf die Notwendigkeit der schöpferischen Verwandlung der Seelenzustände, auf eine neue und andere Form der Verarbeitung des Subjektiven, Zufälligen also, auf eine andere Art der Einstrahlung der Persönlichkeit in das Werk.

Hieraus ergeben sich die Massstäbe; und in diesen eine merkwürdige Verschiebung: einstige Selbstverständlichkeiten, positive Werte einer fast noch lebendigen Zeit werden als negative Kriterien, als Kennzeichen der „Unnotwendigkeit" fixiert: das Schreiben „für sich" (was einst als Zeichen des einzig wahren Künstlertums galt), die Einsamkeit des „Isolierschemels", der Stil (die Stilisierung) als Methode, die Unmittelbarkeit des individuellen Seelenzustandes im Kunstwerk. All diese Momente erfahren negative Bewertung.

Mit der Formulierung der Forderung und der Andeutung dieser Massstäbe öffnet sich aber sofort das Problem: Zeitbindung und Gegenwärtigkeit werden als notwendig gefordert; zugleich aber wird eine Einstellung gegen die „Zeit" in der Besinnung auf Dauerhafteres als ernstester Wert anerkannt. Stilgebundenheit wird als Schwäche gesehen, zugleich aber die „Verwandlung" des Individuellen, die formale Kristallisation — eine Form der Stilisierung also — gefordert.

An diesem Gegensatz offenbart sich die Lage der Kunst in dieser Zeit. Die Notwendigkeit eines wirklichen Gegenwärtigseins im Schaffen wird erkannt; diese Erkenntnis verbindet sich jedoch sofort mit dem Bewusstsein der Flüchtigkeit und Überholbarkeit aller typisch gegenwärtigen Werte; die Gefährlichkeit aktueller Wirkungsmöglichkeiten ist evident; ebenso aber auch muss immer wieder die bestechende Lebendigkeit des Aktuellen locken und verführen. In derselben Weise aber stehen auch Nein und Ja einander gegenüber, wenn man Werk und Wesen jener Zurückhaltenden betrachtet: mit ihrer langweilenden Tagesferne, ihren weitausholenden Empfindungen und Bemühungen, aber auch mit ihren tieferen und vielleicht eigeneren menschlichen Wirkungsmöglichkeiten. Es ist mitunter nicht möglich, zu entscheiden, ob der Einzelne aus seltener kritischer Überlegenheit oder aus traditionellem, ungeklärtem Produktionszwang ohne die eigentliche Bindung an die Zeit schaffend tätig ist.

Schwer ist es für jeden, in diesem Widereinander ungesicherter Wertbegriffe Stellung und Anschauung zu finden. Die Not aller jungen Menschen dieser Zeit. Denn es ist allerorts dieselbe Lage, unter Menschen und unter Sachen, in Schule, Universität, Konservatorium, Akademie, im Strassenbild, im Feuilleton, im Theater.

Man wird einwenden, dies sei nichts „Heutiges", sondern ein ewiges und immer aktuelles Problem des Kulturlebens. Dieser Ansicht muss widersprochen werden. Man kann höchstens sagen, dass diese Problematik eine der ewigen

Fragwürdigkeiten des öffentlichen künstlerischen Lebens überhaupt ist, die nun von dieser Zeit, die eben gerade „dran“ ist, aber am realsten gestreift wird.

Und warum sind wir in diese Lage gezwungen? Warum muss diese Problematik jetzt aktuell werden? Weil dieses Gegenspiel von aktuellem Zeitwert und allgemeinerem, dauernderem und menschlicherem Allgemeinwert heute ohne jede Sicherung abläuft: das Wertbewusstsein ist nicht geklärt; die Geltungsansprüche beider Sphären verwischen sich und gehen ineinander über, anstatt sich bewusst und scharf voneinander zu scheiden. Weder das nur „Bestechende“ noch das menschlich Vertiefte hat einen eindeutigen kulturellen „Ort“; der Konzertsaal ist ohne eindeutige Zweckbestimmtheit. — Die Einheit in der Ungeschiedenheit beider Sphären war charakteristisch für romantische Einstellung; Unterhaltungswert und geistiger Wert waren eng und naiv ineinander gebunden. Langsam beginnt nun aber die Selbstverständlichkeit des allzeit bereiten Willens zur Ewigkeit, die Selbstverständlichkeit im Anspruch auf Zeitlosigkeit jeder künstlerischen Tat zweifelhaft zu werden; war doch gerade diese Tendenz auf mögliches Klassischwerden entscheidend für die Haltung romantischer Produktivität. Jedoch das Bewusstsein möglicher Schichtungen der Werte, das Wissen um mögliche Stilgrade aber, diese psychologische Grundlage ist noch nicht in einer Weise gesichert, die diesem Zerfall des naiven Beanspruchens der Ewigkeit und dem schon erreichten Grade dieses Zerfalls entspricht. So ergibt sich die hier dargestellte Lage; Gegenwärtigkeit einerseits und Tagesüberlegenheit andererseits stehen einander in tragischem Konflikt gegenüber, ohne selbst gegeneinander klar geschieden zu sein, eigentlich: weil sie gegeneinander nicht klar geschieden sind. Beide könnten aber in einem jeweiligen, in sich geschlossenen Wertbewusstsein ergänzend ineinander wirken.

2.

Nur ein gesteigertes Bewusstsein dieser Situation selbst kann zur Lockerung verwachsener Vorstellungen und zu lösenden Sicherungen führen. Dies klingt ein wenig nach Phrase, was wieder gutgemacht werden kann, wenn man sich auf eindeutige Sachlichkeiten besinnt und sich zudem klar macht, dass irgend welche „Lösungen“ nicht einfach „eintreten“, sondern irgendwann einmal unbemerkt da sind, um sich dann sicherlich auch sogleich wieder mit neuen Verdunkelungen zu verbinden. Alle genannten Momente gelten für uns Musiker und von uns genau in derselben Weise: die veränderten Masstäbe, die notwendige Forderung intensiverer Gegenwärtigkeit und besonders der Konflikt des Aktuellen mit dem Dauerhafteren.

Es gibt einen Augenblick, in dem diese Lage immer wieder unvermittelt und plötzlich als Problem aufflammt. Vielleicht ist es Schwäche, dies so zu empfinden, zuletzt aber entspringt aus dieser Empfindung die Erkenntnis der fruchtbarsten Form der „Gegenwärtigkeit“. Man hört immer wieder Kompositionen halbmoderner Haltung, bei welchen der normale Beurteiler mit einem Lobe die „gesunde“ Art von Fortschrittlichkeit hervorhebt, eine Fortschrittlichkeit, die aber in gewissen-

hafterer Kritik und vor einem Forum, das über lokale Relativitäten hinaus ausgedehnt ist, meist als unnotwendig, epigonal und vielleicht auch als unbewusst verlogen abgelehnt werden muss. Lernt man jedoch die Schöpfer solcher Werke persönlich kennen, so findet man in ihnen oft die feinsinnigsten, wärmsten und ernstesten Menschen, die eben „für sich“ schreiben und damit der Kunst im eigentlichen Sinne zu dienen glauben; Persönlichkeiten, die in einer Zeit mit gesicherten kulturellen Grundlagen zu ihrer menschlich gesicherten „Tüchtigkeit“ Werte von grosser Allgemeinbedeutung geschaffen hätten, nun aber gezwungen sind, sich ganz auf die Abschliessung ihrer Persönlichkeit zurückzuziehen, um überhaupt zum Werke selbst, zur Tat, vordringen zu können. Die Tragik dieser Abschliessung, dieses „für sich“, liegt nun darin, dass diese Haltung heute in weitem Masse sinnlos geworden ist, weil ihr die sinnvolle Projektion auf eine mögliche Zukunft fehlt, die einem einsam Schaffenden vor den Ereignissen dieser letzten Zeit noch in weit grösserem Masse gesichert war. Eine an sich vielleicht starke Konsequenz verlor ihren Sinn, da sich die nährenden Voraussetzungen aufgelöst haben. Es fehlt heute das eindeutige Substrat, das die stilistische Orientierung und die selbstverständliche Wirkungsrichtung für einen zurückgezogenen Schaffenden sichert. Die ganze Entwicklung des 19. Jahrhunderts entfaltete sich an der gemeinsamen Idee der stets wachsenden harmonischen Ausdrucksbereicherung und dem erstrebten Ziel sinnlich-seelischer Wirkung auf ernste, kunstwollende Hörer; ebenso entfaltete sich auch die Musik in den Generationen vor Bach an einer gesicherten Gesetzlichkeit des harmonischen Zusammenklangs mit der Idee immer neuer melodischer Kombinationen, im selbstverständlichen Hinblick auf ein selbstverständlich kunsterwartendes, kirchliches oder weltliches Publikum. In beiden Fällen wirkten Eindeutigkeiten als allgemein-soziologische und speziell-stilistische Sicherung. Entscheidender Stilwandel nun ist Wandel dieser Eindeutigkeiten, dieses Substrats, ist Wandel in jenen allgemeinsten Funktionen. Ohne den bewussten oder unbewussten Hinblick auf dieses Substrat fehlt jedem „für sich“ die kräftespendende Zeitsicherung. Für uns heute aber ist wiederum ein einst sicherndes Substrat zerbrochen. Weder ein Kunstwollen noch ein Kunsterwarten, weder eine gesicherte Klanglichkeit noch die Selbstverständlichkeit in der stetigen Ausdrucksbereicherung sind für uns, für unsere musikalische Allgemeinheit (die Einheit von Publikum und Musikern) irgendwie als Tradition eindeutig. Die Erwartungen fallen völlig auseinander. Die Aktivität der wesentlichsten Kräfte kann folglich erst mit der Neuschaffung dieser Sicherungen, dieses allgemeinen Zeitinhalts, beschäftigt sein. Jeder Verzicht auf Gegenwärtigkeit verschliesst sich also vor Aufgaben dieser Zeit, die der Kunst erst wieder einen Sinn zu schaffen haben und wird also zugleich ein Verzicht auf jegliche Zukunft. Der „für sich“ Schaffende muss sich also notwendig in immer neue Voreiligkeiten stürzen, in einsame, isolierte Konsequenzen, deren Bedeutung als Sonderfall heutiger Möglichkeiten ganz grundsätzlich von jeder wesentlichen Allgemeinbedeutung unterschieden ist. Ueberlegt man sich Idee und Möglichkeiten der Produktion in der Musik und blickt dann auf die (meist noch verleugnete, uneingestandene) Tragik dieser halb-naiven aber auch mutlosen, sinnfremden Gestaltungen, deren Kräfte sich in sinnloser Selbst-

behauptung erschöpfen müssen, so muss die Erkenntnis der Lage bis zu klaren Forderungen wachsen.

Wir leben heute unter Bedingungen, die die Einsamkeit der Produktion sinnlos machen; in einer Zeit, in der also mit allem erdenkbaren Nachdruck von jedem jüngeren Musiker und Komponisten zu fordern ist, dass er möglichst viel die Musik anderer hört, denn seine Arbeit muss dem Finden und Sichern von wirklichen Gemeinsamkeiten, der Wiedergestaltung jenes Substrats, das erst jegliche Tradition sichert, gewidmet sein. Wir leben in einer Zeit, in der wieder von jedem jungen Musiker zu fordern ist, dass er in die Welt geht und in die Sachen schaut, dass er nicht zuletzt auch musikalisch „Zeitung liest", d. h. Jazz hört und aufpasst, wie man auf der Strasse pfeift.

Genau so musste ja auch Bach selbst noch das Eindringen einer „leichtfertigeren" Kunstanschauung erleben, die dann in Mannheim radikal wurde und sich erst später geistig verdichtete, nachdem das neue Substrat gesichert war und sich mit einigen Momenten aus der damals alten Tradition verbunden katte. Nur eine schlechthin absolute Grösse und Konsequenz — wie die Bachs — konnte als Tat jener Zeit sich für eine damals ungeahnte Zukunft erhalten. Wenn jetzt in dieser Zeit irgendwo ein Bach versteckt sein sollte, der die Summe der sich heute auflösenden Traditionen für eine viel spätere Zukunft in sich sammelt, so wird es ja notwendig sein Schicksal sein, dass wir ihn nicht erkennen; nur darf sich niemand dafür halten, sonst ist er es sicher nicht. Auch ist diese Art einer möglichen Einsamkeit nicht mit dem „für sich" der Romantiker und deren Nachzügler zu verwechseln, dessen Bedeutungs- und Wertwandel hier erklärt werden sollte.

Immer nur durch jeweils intensivste Gegenwärtigkeit gelang die Ueberspannung der Zeitbindung, entstand der überzeitliche Wert einer Tat. Die grössten Werte ergaben sich aus der Erfüllung der Möglichkeiten einer Zeit. Die Zeit lieferte jeweils das Material für die Ueberzeitlichkeit einer Gestalt oder eines Stiles. Erst wenn der Schaffende wieder naiv und selbstverständlich im eigentlichen Leben seiner Zeit steht, für Tag und Gebrauch schreibt, wird wieder die Möglichkeit zu realer Ueberzeitlichkeit entstehen und erwachsen; erst dann wird man wieder wissen, wie und welcher Art Ueberzeitlichkeit sein muss, d. h. es wird ein Formwille im strengen Sinne des Wortes entstehen und den für uns noch im Vordergrund stehenden, naiven und ungehemmten Ausdruckswillen ablösen; Formbewusstsein wird die Kraft sein, in der sich das Wertbewusstsein kristallisiert: das Bewusstsein der jeweiligen Werte des Täglich-Unterhaltsamen und des Ueberzeitlichen in ihrem konfliktlosen Nebeneinander; man wird um das Warum einer Form wissen, wie die alten Meister wussten, warum sie Fugen schrieben, warum sie sich für Gott in die Strenge des Stils banden und das Gesetzliche suchten.

Die Selbstverständlichkeit der Gegenwärtigkeit ist für uns also erst wieder zu gewinnen. Es ist zu fordern, dass der Einzelne ganz im Material der Zeit steht; im Material unserer Möglichkeiten von Klang und Form und besonders von Zweck und Wirkungsziel; ist für uns doch noch charakteristisch, dass die wenigsten in diesem Material sich umgesehen, die meisten aber davor Halt gemacht haben; charakteristisch, dass für ein Darüber-Stehen nur die Begriffe und

Schlagworte der Voreiligen und die künstliche, konstruierte Heiligkeit romantischer Nachzügler verfügbar sind. Es ist aber notwendig — und für die Bereitung dieser Lage müsste jeder ernste Förderer der Musik arbeiten, — dass eine spezifische Mehrzahl diesen Eingang in Gegenwärtiges findet, besonders die grosse Zahl jener „Tüchtigen“, die für uns gemeinhin „nur“ Tüchtige sind, da ihnen irgend etwas fehlt, was zur sinnvollen Gestaltung von Kunst in dieser Zeit zu gehören scheint; da ihnen nämlich Genie mangelt und für die nur tüchtige Produktion jeder Platz fehlt.

In der Tatsache dieser minderen Bewertung des „nur“ Tüchtigen finden die entscheidenden und notwendig zu überwindenden Schwächen unserer Zeit ihren stärksten Ausdruck. Die Lösung des Konflikts zwischen Tageswert und überzeitlicher Bedeutung ist von der Aenderung dieser Einstellung abhängig. Der Nicht-Geniale hat heute als produktiver Musiker keine wesentliche Aufgabe. Seine geistige Stellenlosigkeit, die immer neue Unnotwendigkeit seiner Existenz und deren belastende Romantik und Bürgerlichkeit — all diese Momente sind als Ursache der unproduktiven, systemlosen Gespaltenheit der musikalischen Möglichkeiten zu erkennen, sind die Ursache der Tragik der endlosen Kette jener Sinnlosigkeiten, die als Werke und Taten in einem substanzlosen „für sich“ ihren einzigen, kleinen Wert haben. Kunst ist wertlos, wenn der Tüchtige, der doch seine Freude mitbringt, in seinem Schaffen als unnotwendig erkannt werden muss. Nur in einem allgemeiner gesicherten Untergrunde, durch dessen Auswirkungen jeder Tüchtige seine sinnvolle Zeitbedeutung finden kann, liegen die Kräfte, aus denen sich neue, zeitüberspannende Werte entwickeln können. Nur da, wo der Tüchtige schon eine Aufgabe hat, kann später einmal der Geniale über das nur der Aufgabe Gemässe hinauswachsen und zu den aussergewöhnlichen Formungen gelangen, die derart aus Mensch und Zeit entspringen, dass sie unsere Menschen und unsere Zeit überdauern und dieser beider Symbol für die Zukunft werden können. Genialität in unromantischer Fassung dieses Begriffs verbindet sich notwendig mit dem Moment historischer Mission; das Bereitsein einer Stelle, einer Situation, die es ermöglicht, Konsequenzen zu ziehen, ist Voraussetzung. Konsequenzen heute aber — sofern sie auf Möglichkeiten neuer Musik gerichtet sind — werden sich notwendig noch zu einem grössten Teil in der Befreiung, der Reinigung und der Umstellung der menschlischen Haltung erschöpfen; erst vorsichtig kann das Problem der Gestalt selbst — das eigentliche Feld des Genies in der Kunst — auftauchen und Lösungen, d. h. Formen vermitteln.

Dies alles wird für manche erschreckend sein und noch erschreckender werden, wenn man erkennt, dass mit diesen Behauptungen die relative Sinnlosigkeit des „Idealismus“ ausgesprochen ist. Eine Tat um „ihrer selbst willen“ zu tun, dies ist sinnlos geworden, nicht weil das Ideale keinen Sinn mehr hätte, sondern weil jenes „Selbst“ nicht mehr zu fassen ist. Denn dieses „Selbst“ entspricht als Begriff und Funktion dem gesicherten Substrat, das einen jeweils bestimmten Sinn der Kunst und eine jeweils eindeutige Wirkungsrichtung selbstverständlich macht. Es ist als ein identisches Substrat Voraussetzung ehrlicher

idealistischer Haltung; eine Voraussetzung, die für uns heute im Dunkel liegt. Fehlt uns doch auch jener Boden, der als soziologische Sicherung die Orte schafft, zu denen spezifische Werke gehören, wie die Kirche und später die Gesellschaft Orte waren, deren besondere Erwartungen Sinn und Stil der Produktion rechtfertigten. Idealismus ist notwendig an eine Tradition gebunden, die durch die Eindeutigkeit dieses „Selbst" bedingt ist, um dessen willen die Tat geschieht. Man muss erst wieder um das Selbst der Kunst wissen und wissen, was Kunst für uns sein kann, und wo sie hingehört, um „für sich" und wegen der Tat selbst schaffen zu können. — Schaffen „für sich" verbindet sich mit dem geheimen Anspruch auf eine mögliche Ueberzeitlichkeit, mit einem naiven Vertrauen auf ein ewig identisches „Selbst", es setzt Kunst und Kunsterlebnis im strengen Sinne der Erkenntnis gleich, begreift Kunst als „Geltung", ermöglicht ihr also eine eigene Dialektik und setzt somit ein ideelles identisches Substrat voraus, das als Selbstzweck den „Idealismus" ermöglicht und ihn auch als Haltung im Rahmen solcher Einstellung notwendig macht. Das naive Verwirklichen dieser Haltung in Verbindung mit der tatsächlich vorgegangenen Aenderung des Substrats muss dann notwendig das seelische Schielen der spätromantischen Musik ergeben. Das „Selbst" der Musik trennte sich vom „Selbst", das der Idealismus noch meinte, und konnte mit diesem nur mehr in einer voreiligen und künstlichen Form verbunden werden, die durch äussere Mittel und äussere Intensität ersetzen musste, was an tieferer, gemeinschaftlicher und traditionellen Verwurzelung fehlte, den Idealismus scheinbar sicherte, und den Hinblick auf das Ueberzeitliche ermöglichte.

3.

All das bisher Gesagte bliebe aber nur Analyse, wenn nun nicht bestimmte Folgerungen ausgesprochen würden. Man muss jetzt fragen: wo gibt es heute einen Ort für den Tüchtigen? Wo wird Kunst mit einer derart zwingenden Notwendigkeit gebraucht, dass auch der Nicht-Geniale seinen Sinn und seine Aufgabe findet? Gibt es Bezirke der Musik, in welchen das Gewicht des Existenzwertes das Gewicht des spezifisch ästhetischen Wertes übertrifft? Wo wird überhaupt Musik ohne künstliche Konstruktion eines Bedürfnisses gebraucht? Wo ist n e u e Tradition möglich?

Man fühlt: dies müsste der Ort der eigentlich unromantischen Musik sein; ein Bezirk, in welchem das „Sich-Durchsetzen" auf Grund von Genialität und und menschlichem Geschick nicht Bedingung der Wirkungsmöglichkeit wäre, wo also der Tüchtige ebenso wie der Geniale eine bereitete Aufgabe fände, in die er münden könnte, wo also beide aus Gemeinsamkeiten erwachsend, alles Besondere, Psychologische, Nur-Persönliche überwunden hätten, und die Stilisierung somit jener „Verwandlung" der Gefühle gelten müsste und könnte, von der anfangs die Rede war. Die Form des Stiles würde dann ja auch an sich schon auf Grund der Bedingtheit des Stiles durch einen Zweck und einen Rahmen die Verbindung mit der Zeit, mit Gegenwärtigem unmittelbar und ungekünstelt

schaffen. „Stil“ wäre also nicht mehr negativer Wert als eine nur individuelle „Methode“ und zufällige Schreibart, nicht mehr ästhetischer Selbstzweck, wie z. B. Milhauds Polytonalität, sondern er würde als Stil die Verwurzelung in einer grossen Selbstverständlichkeit repräsentieren, die alles, was sich in ihm aufbaut, unvermittelt mit lebendigen Quellen, mit unserem Menschen und dieser Zeit verbinden würde.

Die Nennung jener „Orte“, eben jener realen Gegebenheiten unserer Zeit, die diese Bedingung erfüllen, nach einer solchen Vorbereitung muss notwendig blass und ernüchternd wirken. Deshalb sei nur das Notwendigste angedeutet. Es hat sich hier auch in erster Hinsicht um eine theoretische Klarlegung gehandelt. Es wurde versucht, Bedingungen zu zeigen, die erfüllt werden müssen. Als Kern dieser Bedingungen wurde die Notwendigkeit, das Gebrauchtsein erkannt. Man spricht seit einiger Zeit schon von der Notwendigkeit einer „Gebrauchsmusik“. Die Gründe für diese Notwendigkeit wurden hier gesucht; es sollte gezeigt werden, warum mit der Gebrauchtheit sich jene Momente für Stil und kulturelle Eingliederung ergeben, die unerlässlich sind, wenn ein Werk uns heute durch seine Notwendigkeit und von seiner Notwendigkeit überzeugen soll. Nicht die Überzeugungskraft der Genialität einer Einzelpersönlichkeit, die uns eine neue individuelle Konsequenz und personale Notwendigkeit aufzwingt, ist hierbei entscheidend, sondern die Eingliederung in reale Bedürfnisse unserer Zeit, die ihre Notwendigkeiten längst selbst geschaffen hat, eine elementarere Form des Bedürfens, als sie jemals im romantischen Konzertsaal bestimmend war; man weiss nicht nur, dass man Musik braucht, sondern auch welche man braucht, und wie sie notwendig sein muss.

Es sind zuerst zwei scharfe Gegensätze: Tanzmusik und Musik der Jugendbewegung. Beiden gemeinsam ist, dass sie elementar, ungekünstelt und real greifbar gebraucht werden, und dass sie beide ausserhalb der Sphäre primär ästhetischer Bedingtheit stehen; der Wert der einzelnen Werke liegt hier nicht in der geniessend bewertbaren, künstlerischen Geschlossenheit, sondern in dem Kontakt mit Nerv und Puls des Tags und der Betätigung. Tanzmusik will dieses Unvermittelte jedoch nur in körperlicher Entsprechung erleben lassen, während das, was sich langsam als „Jugendmusik“ herausbilden wird, unmittelbar selbst getan, d. h. gespielt und musiziert, also vielmehr in rein musikalischer Entsprechung erlebt sein muss.

Tanzmusik jedoch „fehlt“ heute nicht. Nur ein sehr geringer Teil der tatsächlich komponierten Stücke kommt in die Oeffentlichkeit und reicht auch hier, in dieser Gebrauchswelt völlig aus. Die handwerkliche Anonymität kennzeichnet die Verwurzelung in der Wirklichkeit des Lebens; nennen sich auch die Komponisten, so kennt doch kaum jemand ihre Namen. Es gehört nicht zum Hören dieser Musik, dass man im Hören den Namen des Komponisten weiss. Es ist auch selbstverständlich, dass es ständig neue Werke gibt, die die alten überholen und sich zugleich naiv aus ihnen nähren; Lebendigkeit wie in einem Walde, ohne Naturschutz und Naturdenkmäler. Heutige Tanzmusik hat in ihrer Lebendigkeit

zudem die Bedeutung, Quell und Anreger einer neuen Art feuilletonistischer, kultivierter Unterhaltungsmusik zu sein, deren Gebrauchtheit allerdings schon etwas zweifelhafter ist und erst durch eine Klärung der Lage im heutigen Konzertleben und der Zweckbestimmung des Konzertsaales sicherer werden kann.

Jugendmusik hat die Möglichkeit und die Aufgabe, den Sinn für das Produktive und alle Fähigkeiten für schöpferische Empfindung zu sammeln und bewusst gegenüber den Möglichkeiten des Mechanischen abzugrenzen; sie nur kann das wirkliche Musizieren retten, kann eine Basis bilden, ein neues „Substrat" schaffen; alles, was erwähnt wurde, als die „Notwendigkeit" als spezifische Grundlage der Stilbildung erkannt wurde, gilt für diesen Bereich. Hier ist Tradition und Eingliederung des Tüchtigen wie des Genialen möglich.

Eines jedoch ist zu beachten: diese ganzen Ausführungen sprechen von Möglichkeiten und Forderungen im Hinblick auf die Stetigkeit und Selbstverständlichkeit des Neuschaffens von Musik. Auch die hier ausgesprochene Hoffnung auf die Jugendmusik und ihre Idee kann nur Hoffnung auf eine wirkliche Produktivität sein. Die Wiederentdeckung eines innerlichen, reinen, produktiven Moments in allem Musizieren muss wachsen bis zu wirklicher Produktion. Auf diese wartet man nun nach all den Arbeiten für das Verständnis der Polyphonie und allen pädagogischen und organisatorischen Sicherungen; sie erst kann entscheidend über alle nur-ästhetischen Gesichtspunkte hinaus die Aufgabe und den Sinn der Gildenarbeit rechtfertigen.

Muss also irgend ein „grosser Mann" kommen, der die „Lösung" bringt? Nein. Es müssen nur viele da sein, die zusammenarbeiten, um in harten gegenseitigen Reibungen etwas auszuklären und sicherzustellen, was erst wieder Boden für den grossen Mann, für Grösse überhaupt, für historische Mission werden kann. Es müssten aus jenen Gildenkreisen heraus nunmehr richtige, strenge Musiker erwachsen. Ein Einzelner kann das gar nicht finden, was so vielen Menschen als fast greifbare Form vorschwebt. Auch hier ist eine Art Anonymität notwendig, damit das geschaffen werden kann, was zu einer wirklichen Allgemeinheit werden soll. Die Idee des „grossen Mannes", der kommen muss, ist ein romantisch-unsachlichster Blickpunkt, der nur die Wünsche derer repräsentiert, die über die Möglichkeit dieser Zeit völlig im Unklaren sind. Unser Begriff von einem grossen Mann muss sich erst wieder klären, zum mindesten muss man wissen, dass sich heute Funktion und Aufgabe des Genies grundsätzlich geändert haben. Nicht auf voreilige, individuelle Lösungen sondern auf schlichte, gemeinsame Arbeit kommt es an. Der heute grosse Mann muss so gross sein, dass er eintauchen und mitmachen kann. — In solcher Einstellung gibt es dann auch wieder „Idealismus", und man erkennt, dass auch dieser Begriff sich ändern kann, und dass die mit ihm formulierte Aufgabe sich ändern muss, dass eben jener Idealismus des „für sich" Arbeitenden doch eine sehr bedenkliche Vermischung von „Ich" und „Sache" allzu unbedenklich hinnahm. Das „für sich", d. h. das Allein-Sein des schaffenden Menschen darf sich nicht mehr in die g r e i f b a r e n M e r k m a l e der Wert- und Formbestimmung eines Werkes

hineinmischen, sondern muss eine Angelegenheit des Vorhofs der Kunst, der menschlichen Sammlung sein, die eben sachlich vor der Produktion liegt und nicht in das Werk und den Stil einbezogen werden darf, wie es für viele romantische Musik und deren innere Dialektik, von der oben gesprochen wurde, bestimmend war. Von diesem Gesichtspunkt aus muss besonders verständlich sein, was als „Verwandlung" der Gefühle gefordert wurde: Stilisierung als Formgebung die nicht individuelle Methode, also nicht innere Dialektik, nicht musikwerdende Auseinandersetzung des Komponisten für sich ist, sondern Ergebnis eines „Zugangs zum Objekt", das selbst durch seinen eindeutigen Zweck den Stil sichert.

Sehen wir den Idealismus anders und die Aufgabe des grossen Mannes anders, so löst sich auch der Konflikt von Gegenwärtigkeit und dauerhafterem Wert, um den sich die ganzen Erwägungen drehten, „Gegenwärtigkeit" offenbart sich als die eigentliche Bindung an die Ewigkeit, da der dauernde Wert in der Lebendigkeit selbst, im Tun, im steten Wechsel der Werte, der in der Vielheit der Werke anerkannt wird. Gegenwärtigkeit als Haltung ist somit ein naiverer Idealismus, der die Ewigkeit in sich trägt und leben lässt, ohne sie im Einzelwerke zu isolieren. Nur bei solcher Einbindung des Ueberzeitlichen in das Aktuelle könnte auch das Ueberzeitliche wieder in einem Einzelwerk von selbst d. h. eben nicht als Methode wirklich werden. Ewigkeit als Methode, dies war Romantik, ebenso wie die Ueberschätzung des Einzelnen und des einzelnen Werkes Romantik und eine Folge jener Voraussetzungen war, die zu ihrer Zeit als Stärke galten, für uns aber zur Schwäche geworden sind.

Die Vielheit der Tätigen, die Vielheit der Werke und die Selbstverständlichkeit ihres Gebrauches bedingen sich gegenseitig, und dies Zusammenwirken schafft notwendig eine andere Einstellung zu Werk, Wert und Geltungswillen. Dass dies nur auf einer ganz bestimmten gemeinschaftlichen Stilbasis möglich ist, ist selbstverständlich. Wo das einzelne verhältnismässig wenig gilt, muss die Gesamtheit eine relativ eindeutige Prägung und einen gesicherten Wirkungswert besitzen, wie dies in grossem Masse in der Zeit um 1700 der Fall war, und der Stil als solcher selbst als Gesamtgestalt die Zeit repräsentiert; es sind nur einzelne Fälle und besondere Zeiten, in denen die Einzelgestalt uns das Wesen einer Zeit vollständig wiederzugeben scheint. Von diesen Stilfragen soll ein späterer Aufsatz handeln, der auch ergänzen kann, was hier noch zur Begründung fehlt. Es ist völlig unmöglich, die Gesamtheit der Merkmale und Rechtfertigungen zu sammeln, die für diese Ansichten sprechen, zumal auch hier eben viele zur Erkenntnis zusammenarbeiten müssen. Auch ist in diesem Zusammenhange die Originalität von Gedanken, als Zweck für sich, ebenso sinnwidrig wie unmöglich. Man vergleiche nur den Inhalt dieses Aufsatzes mit den Aufsätzen von Költzsch, David, Katz, Butting in den letzten Heften dieser Zeitschrift. Eine bestimmte Einstellung zum Gegebenen muss sich auch im Theoretischen klären. Es ist selbstverständlich, dass dies ein Kampf ist, aber ein Kampf aus Möglichkeiten dieser Zeit zur Stärke gegen die endlosen Möglichkeiten zur Schwäche, die in einer unklaren Einstellung zur jüngsten Tradition gegeben sind.

Mit den genannten Stilfragen müssen auch noch andere Bezirke der Musik betrachtet werden, denn es ist selbstverständlich, dass mit der Tanzmusik und der Jugendmusik nicht der Kreis fruchtbarer Möglichkeiten dieser Zeit geschlossen ist. Aber das Wesen des Fruchtbaren, des heute Fruchtbaren, konnte an beiden gezeigt werden.

Eduard Zuckmayer (Juist)

NEUE SPIELMUSIK

„Neue Musik" wird heute allerorten, keimt hervor und blüht auf, weil „ihre Zeit erfüllt" ist, weil sie gebraucht wird. Man kann sie im Grunde gewiss nicht durch Aufrufe, Preisausschreiben oder auf Grund verstandesmässiger Ueberlegungen hervorzaubern; man sollte sie eher schaffen, als darüber schreiben. Indes sind ja alle Begleiterscheinungen, die fast erdrückende Fülle theoretischen Schrifttums, rechtfertigender Erwägungen auch in der Tat nur parallele Vorgänge zu einem ganz ursprünglichen Werden nötig als Besinnung und Klärung in einer Zeit grundlegender Wandlung in Stil und Haltung des Lebens. So mag es immerhin berechtigt erscheinen, eine besondere Aufgabe einmal im grossen Zusammenhang des Zeitgeschehens zu sehen und ihre inneren Voraussetzungen zu umreissen. Und da scheint uns heute wieder die besonders glückliche, den schaffenden Musiker aus seiner „Einzelhaft" lösende Zeitlage gekommen, wo die „Forderungen" eben nicht mehr eine literarische Angelegenheit oder „revolutionäres Manifest" sind, sondern aus lebendigem Tun aus einer inneren Not heraus nach „Gebrauchsmusik", Gelegenheitsmusik im edelsten Sinne ruft.

Man kann diese Lage ebenso aus dem Gesamtbilde einer neuen Welt-Schau ableiten, wie auch aus der übereinstimmenden Haltung und Struktur der wirklich „neuen" Musik (was nicht mit zeitgenössisch sich deckt!); sie erweist sich aber auch bereits in bestimmten Lebensvorgängen von deutlicher Verwandtschaft in Sinn und Ziel (z. B. Bildung von Musizierkreisen und Singgemeinden, der Jugend- und Volksmusikbewegung, Gruppen, Gesellschaften oder Vereinen für neue oder zur Pflege älterer Musik, den ehemals „Donaueschinger" Kammermusikfesten usw.).

Unsere Ausübung von Musik scheint sich heute deutlich und reinlich in zwei Hemisphären zu teilen, die wohl nicht, wie vielfach geschieht, als unvereinbare feindliche Gegensätze aufzufassen sind, sondern in ihrer Gegensätzlichkeit einander bedingen und als Ganzes erst die Totalität heutigen Lebens ausmachen: höchstentwickelte Technik einerseits, auf der anderen neue, ursprüngliche Vitalität. Die erstere ist aus unserem Dasein nicht wegzudenken, aber sie bliebe totes maschinelles Rotieren, sterile Künstlichkeit ohne das neue Lebensgefühl. Beide aber bedürfen noch der tieferen Verankerung in einer bindenden,

humanistischen Grundhaltung. Die „mechanische Musik" scheint dazu bestimmt, das Erbe äusserster Klangdifferenzierung und technischer Komplikation, der letzten virtuosen Exaktheit und Präzision, das Erbe des „Virtuosen" und der Riesenorchester anzutreten. (Hinter dem „Orchestermusiker" lugt bereits gelegentlich bei Aufgaben, die ihn der Fron unpersönlichen „Dienstes" entheben, der „Musikant" wieder hervor!). Mechanische Musik ist letzte Loslösung vom „improvisierenden", schaffend nachschaffenden Menschen oder Menschenkreis. Aber sie würde zu leerer Abstraktion, würde allen Boden unter den Füssen verlieren ohne den anderen, ewig wiederkehrenden unzerstörbaren Lebensvorgang: das Werden von Musik neu erwachter Spiel- und Bewegungsfreude, entzauberter Erstarrung, aufgelockerter vom Schema befreiter Phantasie, bewusster, verantwortungsfroher Gegenwärtigkeit und Diesseitigkeit, wie es sich heute wieder vor unsern Augen und Ohren in dem Hervorbrechen starker elementarer Kräfte und organischen Bauwillens der Schaffenden, in der Richtung auf hellhöriges tätiges waches Mithören und Musizieren seitens der Empfangenden und Nachschaffenden gestaltet.

Von diesem Musizieren sei hier die Rede. In ihm offenbart sich ein Musizierwille, der in seinem tiefsten Wesen vokal und chorisch gerichtet ist, auch in seiner rein instrumentalen Verwirklichung! —, und der sich daher in realer Stimmigkeit von eigenkräftiger Melodik entfaltet. Er ist nicht dekorative Fassade, nicht vor-gestelltes Theater und nachzufühlendes stimmunghaftes Bewegt-sein, sondern Bewegung selbst ist sein Wesen, das daher nur vom Musizierenden oder aktiv Hörenden zu erfassen ist. Er setzt eigentlich das „Kreiserlebnis", das Erleben von Verbundenheit unter Menschen voraus. Er will nicht subjektiv-sentimentalische Sehnsucht nach der Ferne über beharrender, erdgebundener Zuständlichkeit sein, sondern „Schweben, Fliegen im Raum", nicht Durst, sondern Fülle. Die gravitierende, dauernd „beziehende" Harmonik ist nicht mehr das eigentliche Ereignis, der Sinn nicht Darstellung von Naturgesetzlichkeit als starrem Dogma. An Stelle organisierten Uebereinanders tritt organisch sich zuordnendes Miteinander. Ein Dreiklang solchermassen „entgiftet", kann als Ergebnis von aus Klangballungen sich lösender Bewegung wirklich wieder „herrlich, wie am ersten Tag" leuchten.

Der neue Musizierwille setzt rationaler atomisierender Zeitmessung entgegen den irrational-kosmischen, den eigentlichen, fliessenden Rhythmus. Da er durchaus und vor allem „bewegtes Leben" sein will, muss ihm der Rhythmus das primäre sein, während der Takt nur künstliche „technische Nothilfe" menschlicher Unzulänglichkeit bleibt. Ueber dem Gleichschritt steht der Tanz, über dem Pulsschlag der weit spannende Atem. Auch der Maschinentakt ist letzten Endes nur relativ exakt, kann nicht Dogma sein. Rhtyhmus aber heisst uns Einordnung in die grossen kosmischen überpersönlichen Zusammenhänge, schicksalsfreudige Bejahung überpersönlicher Bindungen, Dienst am Leben, Ein-stimmen in seine unendliche Melodie. Ziel des Formwillens endlich ist nicht rhetorische Ausbreitung, sondern Verdichtung in knapper, schlichter, wahrhaftiger Prägung, ist nicht Aufzeigen einer Entwicklung, sondern „allgegenwärtige" Entfaltung und

Gestaltwerdung in gleichlaufender, sich ergänzender Polyphonie, nicht Endlichkeitserlebnis mit der Sehnsucht nach dem Unendlichen, sondern Offenbarung des Unendlichen innerhalb der uns verhängten Endlichkeit. Es entfallen Antithesen, wie ernst — heiter, kirchlich — weltlich usw. im Sinne einer sich ausschliessenden Gegensätzlichkeit: ein wahrhaft „gelebter" Tanz ist „frömmer" als gemimte „Ergriffenheit". Musik ist Leben und umschliesst es mit all seiner rätselhaften Gegensätzlichkeit.

Solche Musikübung ist geeignet, aufzuräumen mit den Sondervorrechten der privilegierten Klasse der auch „Musikalischen" (vergl. hierzu etwa Busoni's „Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst"). Sie entlässt auch den „musikalisch Gebildeten" hilflos, wenn er mit dem Anspruch auf Befriedigung erwarteter schematischer Abläufe auftritt, sie verlangt den musikalischen, den wachen Menschen. Sie verlangt: weniger Musik, mehr Musizieren. Hierdurch und durch ihr Zurückgehen auf elementare Gesetzlichkeiten der Melodiebildung als Ausgangspunkt ist neue Musik auch wohl berufen, wieder eine Einheitlichkeit der Musikübung anzubahnen, die Kluft zwischen Fachmenschentum und Laientum in ihrer trennenden, artistisches Podium gegen passiven Zuhörerraum setzenden Struktur zu überbrücken, zu ersetzen durch die Kreisbildung mit dem führenden Musiker im Mittelpunkt. Ebenso kann die „Jugend" in der Peripherie dieses grossen Kreises stehen und braucht kein „musikalisches Kinderzimmer", kein „Storchenmärchen", keine „Jugendalbums" mit falsch pädagogischer, aufgemachter „Kindlichkeit". Der Weg nach dem Zentrum des Kreises ist keinem verschlossen, der Grad des Vorstosses freilich bleibt individuell bedingt. Dem Wesen der Musik aber kann man von jeder Stelle aus wirklich nahe sein, im echten (nicht literaturhaften) Kinderlied, wie im vielstimmigen Madrigal. Für den Umgang mit Musik hebt eine solche Einstellung naturgemäss auch den Begriff „Etüde"-Vortragsstück in ihrer Gegensätzlichkeit und ihrem zeitlichen Nacheinander auf, indem „Ueben" nicht Fron für den Augenblick des Vortrags ist (wie „Jugend" nicht allein Vorstufe zum „wirklichen" Leben), sondern wieder seinen eigentlichen „frommen" Sinn bekommt: „Klavierübung" überschrieb Bach seine Werke. „Violinübung" sagt in neuerer Zeit August Halm aus dem gleichen erneuten Grundgefühl heraus, und Hindemith nennt seine Klaviermusik eine „Uebung" in drei Stücken auf Grund schaffender Verwirklichung.

Sollen nun die hier aufgezeigten Möglichkeiten zu einer wirklich tiefer in das Leben hineingreifenden, grössere Kreise zusammenschliessenden gegenwärtigen, unhistorischen Musikübung, die man erst eigentlich Musikleben nennen könnte, Wirklichkeit werden, so muss auch die Laienmusik, wie sie in musizierenden Kreisen, im Haus, in der Schule gepflegt wird, die Möglichkeit haben, gegenwärtige Musik zu sein. Dem schaffenden Musiker sind hier Aufgaben gestellt, die ihm weit über das gewöhnliche Pendeln zwischen abseitigem triebhaften Produzieren und der inneren Not, „aufgeführt zu werden", ein Echo zu haben, wieder unmittelbar geforderte, im besseren als gewohnten Sinne politische, d. h. volkbindende Berufung zuweisen. Es gibt heute Stätten, deren Bedürfnis

nach Musik echter ist als Salon, Verlagshaus oder Konzertagentur. Und schon sind einige der besten Köpfe dabei, diese Lage zu begreifen.

Im Salon hat — ist es Ehrlichkeit oder Versagen? — bis auf wenige, aesthetisch interessierte Kreise der Musikapparat immer mehr den Dilettanten verdrängt. „Liebhaberorchester" und Schülerorchester sündigen allerdings noch immer an „klassischen Symphonien" in oft grotesker „Bearbeitung". Die Kreise aber, denen es mit dem Wege zur Musik ernst ist, suchen heute die Brücke zumeist aus dem Bewusstsein verwandter Lage heraus in der Pflege mittelalterlicher und vorklassischer Vokal- und Instrumentalmusik. Dieser Weg ist zweifellos im wahrsten Sinne des Wortes „heilsam". Aber er bedarf dringend der Stelle, wo ohne Zwang und Bruch der Anschluss an heutige Musik möglich wird, ebenso wie die Schaffenden des tragfähigen Bodens solcher Kreise dringend bedürfen. In der Vokalmusik scheint dieser Weg leichter zu finden zu sein, etwa zu Werken von Erpf, Hindemith, Krenek, Ludwig Weber. (Gleichwohl mag nicht unerwähnt bleiben, dass wir einen „Kanon" von heute wirklich noch unmittelbar lebenden melodischen Wendungen, ein eigentliches heutiges Volkslied oder einen Choral nicht mehr haben). Schwieriger noch, und noch mehr durch schematisch festgefahrene Praxis verbaut scheint der Weg zu einer Verlebendigung des instrumentalen Musizierens, spärlicher noch bis jetzt die hierfür geschaffene Literatur.

Die Erkenntnis beginnt heute durchzudringen, dass der Weg zum instrumentalen Musizieren, die Fähigkeit zu singen, bewusst gewordenes inneres Hören von Bewegungs- und Raumvorstellungen, eine gewisse improvisatorische, schöpferische Hörfähigkeit voraussetzen muss, wenn anders er der Gefahr der Mechanisierung entgehen will. Dieser Weg führt also über solch produktives Singen zum Mitsingen einstimmiger Weisen auf dem Instrument, also dem Spielen von Liedern, dann zur freien instrumentalen Gegenstimme, zu „Vor- und Nachspielen", und endlich zur Loslösung reiner Instrumentalmusik. (Die Herausbildung solcher Methoden vollzieht sich mit der Selbstverständlichkeit organischen Wachstums in den Kreisen der Jöde'schen „Musikantengilde"). Solche Forderung wird ohne weiteres berechtigt finden, wer je erlebt hat, wie hilflos vielfach der heutige Instrumentalist — auch der Berufsmusiker — versagt gegenüber aller Anforderung an Transponieren, Vom-Blatt-Spielen, Generalbassspiel, freiem „Begleiten" von Melodien oder gar Improvisieren und Variieren. Selbst „berühmte Virtuosen" können nur spielen, was sie „auf der Walze" haben. Auf der andern Seite kann man in der Praxis erleben, wie leicht und kampflos sich diese Fähigkeiten, selbst bei ganz durchschnittlich begabten Jugendlichen, wecken lassen, und wie solche Betätigung erst als wahres, beglückendes Sich-Bewegen im Bereiche der Musik erlebt wird. Die Wege zur Technik sind heute — in ihren psychischen und physischen Grundlagen so erforscht, dass mechanische, musikalisch sinnlose Etüdenwerke zumal für die Heranbildung musizierenden Laientums — wohl überflüssig, ja eher schädlich sein dürften. Dagegen fehlt es noch sehr an solchen „Uebungswerken", die von vornherein die eigentliche Musizierfähigkeit zu pflegen geeignet sind, und die doch auch gleichzeitig im Sinne des oben er-

wähnten „Zusammenfallens von Uebung und Musizieren" in unserm Sinne „ernst zu nehmende" Musik sind, nicht reine Zweckmusik. Was hier geschaffen werden muss, sind sowohl „Uebungswerke für einzelne Instrumente", also neue „Schulen", als auch ganz besonders Musiken für das gruppenweise, chorische Zusammenspiel von Instrumenten, „Spielmusiken". — Das vorzeitige, gedankenlose oder behelfsmässige Heranziehen unserer grossen Welt der Sonatinen und Sonaten, Trios, Quartette ist eher geeignet, dem anfangenden, dem jungen Instrumentalisten zumal, den Weg zur Musik zu verbauen. Aus dreifachem Grunde: erstens ist die Sprache und Haltung dieser klassischen und romantischen Werke nicht mehr unmittelbar zugänglich. Ihre Erfassung setzt bereits viel vorhergegangene Kultivierung (oder ganz starke spezifische Begabung) voraus. Allzuoft werden sie ganz äusserlich und passiv heruntermusiziert, da andererseits ja ihre „Kunstmittel", durch die sie wirken, längst in die seichteste Unterhaltungsmusik „hinabgesickert" sind, über ihr eigentliches inneres Leben daher umso leichtfertiger hinweggespielt werden kann. Zum zweiten aber sind diese Werke zu kompliziert, wenn nicht technisch, so doch in ihrer geistigen und seelischen Welt recht eigentlich zu „gross", um von jedem interpretiert zu werden. Mozartsonaten sind keine Kinderstücke. Und das subjektive Ausleben an Beethovenschem Pathos ein Sakrileg. Dem beginnenden Musikanten werden die „Klassiker" ehrlich langweilig sein oder eine Versuchung zu ehrfurchtslosem „Hernehmen" und Austoben werden. Beide Einstellungen sind verbreitet genug. Diese Musik ist nicht Spiel- sondern Vortragsmusik, gehört im wesentlichen dem gereiften Musiker. Sie ist aber auch keine chorische Musik, sie vereinzelt den Spieler, wobei auch die Erhöhung der Spielerzahl bei Kammermusik und selbst der Orchestermusik keine eigentliche Aenderung herbeiführt, da diese im Grunde mehr dem Werk zukommende, bezw. von ihm geforderte Bereicherung an Klangfülle und -Farbe erhöhte Ausdrucksfähigkeit auf Grund spezialisierender Arbeitsteilung ist (man vergleiche die Aufteilung selbst eines und desselben melodischen Atemzuges unter verschiedene sich ablösende Instrumente, die „durchbrochene Arbeit"). In jedem Falle sollten diese Werke dem üblen Dilettieren entzogen und nur gereiften Spielern vorbehalten bleiben, die sie völlig zu überschauen und und geistig wie technisch beherrschen. Die „objektivere" Melodik etwa von Bach und Händel ist bei richtiger Führung tatsächlich leichter zugänglich. So haben sich denn auch die Spielkreise der Jugendmusikbewegung vorzüglich alter Instrumentalmusik, den Tanzformen und Suiten des 17.—18. Jahrh. zugewandt. Es ist auch gewiss anzuerkennen, dass die schlichte, oft „urtümlich liedhafte" Melodik vieler derartiger Tänze von einer gewissen, auch uns unmittelbar zugänglichen Zeitlosigkeit ist. Und doch machen ihre ganze innere Haltung, wie auch die äusseren Forderungen stilgemässer Ausführung einen gewissen „Historismus" notwendig. Und bei der immerhin stark hervortretenden Taktbetontheit solcher Tänze fehlt die unmittelbare Brücke zu heutiger rhythmischer Beweglichkeit, bei ihrer homophonen (mehr oder weniger) Struktur der Uebergang zu eigentlicher Polyphonie des Spiels. Man muss schon über Schein'sche Suiten und zurück bis zur instrumentalen Pflege älterer Vokalpolyphonie gehen, um

etwa an eine solche Stelle zu kommen. Hier aber werden schon wieder die inneren Anforderungen sehr hohe sein. So fehlt uns denn auch hier wieder: Instrumentalmusik, die ganz im Bereiche des Anfangs, technisch ganz unkompliziert, und doch ehrliche, heutige Musik ist.

Wie solche Musik aussehen sollte, bezw. welche Gefahrzonen sie vermeiden müsste, soll nunmehr kurz aufzuzeigen versucht werden, ohne dass dem Verfasser bei der Niederschrift dieser Zeilen die Möglichkeit gegeben war, diese Fragen erschöpfend und mit dem Anspruch auf Vollständigkeit durchzuarbeiten, es also mehr bei einer Aufzählung persönlicher Erfahrungen sein Bewenden haben muss.

Dass sie gegenwärtige Musik sein soll, sei negativ noch einmal so gefasst: sie trete nicht auf mit dem Anspruche der „Volksbildung", sei kein „Populär-verständlich sein wollen" im Sinne des Wegschenkens „abgelegter Kleidungsstücke"! Die „Schlichtheit" muss vielmehr im Wesen ihrer Melodik liegen, die naturhaft, möglichst „singbar" und von baulicher Klarheit sein soll, frei von subjektiver Bizarrerie und übermässiger Differenziertheit. Lied- und Rondoartige Stücke, Tanz- und Marschbewegungen — natürlich nicht im platten „Schlagersinne"! — zunächst ein- bis zweistimmig, können den Anfang machen. Kanonische und imitatorische Führung, Kanons, kleine Fugen leiten zum wirklichen „polyphonen Hören", (das noch lange nicht bei jedem polyphon Spielenden wirklich da ist!). Dies soll nicht etwa nur für das Klavierspiel gelten sondern auch für jedes „Melodieinstrument", wobei auch in den Uebungswerken für einzelne Instrumente immer wieder auf die Pflege gemeinsamer Uebung mehrerer Spieler Wert zu legen ist. Anweisungen zur Erwerbung dieses mehrstimmigen Hörens (etwa durch „inneres" stilles Hören oder Singen einzelner Stimmen, während andere gespielt werden), Anregungen zur Bewältigung technischer Probleme, erwachsend aus dem Willen zur Erfüllung der musikalischen Forderung des Werkes müssten als Text beigegeben werden, soweit man nicht glaubt, sie ganz dem Lehrenden überlassen zu sollen. In der Tat lassen sich ja weder technische, noch im engeren Sinne musikalische Probleme durch Worte erschöpfend weitergeben, sie müssen erfahren, vormusiziert werden. — Ebenso sollte man sich vor einem Uebermass dynamischer oder agogischer Vorschriften hüten, die ja solche objektivere Musik von vornherein weniger benötigt, die aber auch den Musizierenden vorzeitig entmündigt und zu passiver Nachahmung erzieht.

Aus der Forderung, dass technische Uebung aus dem Musikalischen sich herleitet und somit stets zugleich Bewältigung musikalischer Vorgänge ist, wie auch aus dem ganzen Wesen der hier geforderten Musik erwächst die Ergänzung oder Ablösung heutiger „Schulen" in dem Sinne, dass die einseitig schematische Festlegung von Spielapparat und Tonvorstellungen auf Skalen, Dreiklänge oder Septakkorde usw. wegfallen muss. Die völlige Umschichtung der Harmonik, die rhythmische Vielfältigkeit und melodische Gelöstheit heutiger Musik verlangen ja von Anfang an Schulung der Beweglichkeit in einem ganz anderen, als dem bisherigen Sinne. Uebrigens wäre auch eine heutige Instrumentalschule durchaus in Verbindung mit einer neuen „Harmonie-Melodielehre" verbunden

denkbar. Wird doch dem Musiker jede „Instrumentalstunde“ unter der Han
auch zur „Musiklehre“, ist doch die Spaltung in rein instrumentaler und the
retischer Unterweisung für den zum reinen „Instrumentalunterricht“ Verurteilte
eine fast unerträgliche Lage. Ganz losgelöst von besonderen Schulungsabsichte
bedürfen wir endlich reiner „Spielmusiken“ für Soloinstrumente sowohl als auc
ganz besonders für „chorische“ Besetzung: und hier scheint es heute durcha
wieder möglich, die „Besetzung“ der einzelnen Stimmgruppen für die jeweilige
Möglichkeiten des musizierenden Kreises offen zu lassen und höchstens durc
Ratschläge auf eine sinngemässe „Registrierung“ hinzuweisen.

Eine wichtige Forderung erscheint ferner die Vermeidung aller assoziative
poetisierenden, programmatischen Hilfsvorstellungen zu sein. Man mag die
Forderung als zu rigoros empfinden, aber vielleicht sollte man wirklich einm
in diesen Dingen nach einer Zeit der Überfütterung eher zu asketisch, a
irgendwie nachgiebig sein und den Weg zum eigentlichen Wesen der Musi
einmal radikal offen und rein halten. Aus vielfacher Erfahrung heraus kan
hier bestätigt werden, wie viel stärker und unmittelbarer sich die Phantasie d
Musizierenden entzündet an dem Beobachten und Forschen, was denn nun d
Musik, die Melodie „tut“, wie sie sich bewegt und regt, wie sie lebt, als durc
noch so „charakteristische“ Überschriften, die gerade ein wirkliches Musikverlange
als unzulänglich, ja störend empfindet. Lebendige Musik interpretiert sich selbs
braucht nicht das „Bitte recht freundlich“ des Photographen. Ist ei
„Tanzsuite“ nicht „ernst“ gemeint, eine Trauermusik nicht im höheren Verstand
„heiter“? Ist uns Musik nicht gerade das Erlebnis jener höheren Einheit, w
die scheinbar unvereinbaren Gegensätzlichkeiten als Gegenseite rhythmische
Pendelschlages einander bedingen, in „coincidentia oppositorum“ sich begegne
Die Weise von Musikführern, die in bunter Reihe in einem Werke bald „schö
Wetter“, bald störende Einflüsse feststellen und dem Hörer ein „Stimmung
karussel“ zum Mitfahren bis zur Erschöpfung anbieten, sollte ebenso vorübe
sein, wie die mit tödlichem Ernst begonnenen und mit einer Fratze beschlossene
„Solistenkonzerte“. Musik ist ein Stück Leben und schliesst die Fülle und d
Reichtum des Lebens stets, auch in der kleinsten Melodie, mit ein. Sie „tu
nicht ernst oder heiter, ist nicht gut oder böse, wohl aber in einem fast ve
klungenen Wortsinne „fromm“: uns frommt Musik.

Als eine vielleicht äusserlich anmutende, aber im Grunde gerade aus der hi
skizzierten Gesamthaltung Gewicht erhaltende Frage sei noch die der äusser
und inneren Ausstattung und des Druckes genannt. Handelt es sich wirklich u
Musik, die man liebgewinnen, die man immer wieder musizieren soll, so mu
auch die äussere Gestalt des Werkes eine erfreuliche, sachliche und würdige sei
Es soll hier durchaus nicht auf „geschmäcklerische“ oder snobistische „modern
Aufmachung hingezielt werden. Aller aussergewöhnliche Aufwand verbietet si
ja schon, weil solche Musik nicht billig genug sein kann. Trotzdem muss der fata
ernüchternde Schulstubeneindruck, die unnötige Hässlichkeit von Schulen u
Etüdenwerken, ebenso wie aller unsachliche Zierrat wegfallen, der Druck e
schönes einprägsames Bild der melodischen oder polyphonen Vorgänge gebe

Die innere Haltung soll die äussere Gestalt mit bestimmen, wie wir es an alten Büchern oft so ergreifend erleben.

Es ist bis jetzt Literatur der hier beschriebenen Art noch kaum vorhanden, doch will es scheinen, dass sie in Kürze wird kommen müssen, da sie tatsächlich gebraucht wird. Etappen auf diesem Wege sind etwa die „Klavierübung“ und „Violinübung“ von August Halm, wo wohl zum ersten Mal wieder die Erlernung des Instrumentes wirklich aus der Musik heraus versucht wird, freilich rein im Sinne der spezifisch Halm'schen Einstellung und ohne Fühlung mit der Gegenwart. Eine Verbindung technischer Fragen mit dem Musizieren versuchte auch Busoni im ersten Band seiner Ausgabe des Bach'schen „Wohltemperierten Klaviers“, allerdings durchaus für den Berufspianisten berechnet. Weit näher den hier ausgeführten Gedankengängen steht das aus der Jugendmusikbewegung kommende „Klavierbuch für den Anfang“ von Woehl, das — trotz allerlei kritischen Einwänden die zu machen wären — wirklich eine Fülle einfachster, auch andern Instrumenten zugänglicher Musik bringt, — freilich nur alter Musik. Aus der gleichen Gesinnung stammen eine Anzahl Ausgaben von Spielmusik älterer Zeiten (Verlag Kallmeyer in Wolfembüttel). Neue rein instrumentale Musik ist jedoch auch da noch nicht erschienen. Die zwei Bände des „Neuen Klavierbuchs“ aus dem Verlag B. Schott's Söhne bringen äusserst erfreuliche Versuche im Sinne unserer Auffassung, sind aber — schon durch die Berücksichtigung möglichst vieler Verlagsautoren — mehr auf Vielseitigkeit, als auf Einheitlichkeit der Haltung gestimmt. Die Klaviermusik von Hindemith ist in ihrem ersten Teil nur vollendeten Pianisten zugänglich; eher wäre ihre Fortsetzung, die „Reihe kleiner Stücke“ hier zu nennen. Im Augenblick, da diese Ausführungen abgeschlossen werden sollen, kündigt mir der neue Jahresbericht des Verlags Schott den Beginn des „Neuen Werkes“, die Herausgabe neuer Gemeinschaftsmusik für Jugend und Haus an. Und die bevorstehende gleichzeitige Abhaltung des „Deutschen Kammermusikfestes“ und der Hochschulwoche der „Musikantengilde“ in Baden-Baden gibt Anlass zur Hoffnung auf weiteren Ausbau solcher fruchttragenden Annäherung zwischen den produktiven Kräften der Gegenwart und den Kreisen, die ihrer aus innerer Not und Nähe wirklich bedürfen.

Hans Mersmann (Berlin)

ALTE MUSIK IN DER INSTRUMENTALEN MUSIKERZIEHUNG

Die fundamentale Erneuerung unserer Musikerziehung, welche wir in den letzten zehn Jahren erlebten, setzte in der Vokalmusik ein. Das war natürlich; denn der Träger dieser Erneuerung war in allererster Linie der singende Mensch oder die singende Gemeinschaft. Hier setzte eine Entwicklung ein, welche in der Erneuerung des Volksliedes wurzelte und von ihm aus Stufe für Stufe zur alten Musik zurückführte. Alle Kräfte, die hier mitarbeiteten, waren durch die Grösse dieser Aufgabe zunächst völlig gebunden. Erst in letzter Zeit wurde die Dringlichkeit der nächsten Aufgabe erkannt: eine ähnliche umfassende Erneuerungsarbeit auch für die Instrumentalmusik zu leisten.

Instrumente wurden vorher meist in Verbindung mit den Singstimmen gebraucht. Diese Art der Musikübung, welche in früheren Zeiten natürlich war, musste aber in der unsrigen als ein höchst unvollkommener Ersatz erscheinen. Aus dieser Lage heraus entstand der Versuch, der von vielen Seiten unternommen wurde, auch der instrumentalen Musikerziehung neues Stoffgut zuzuführen. Der Weg weist in der gleichen Richtung: Ausbau der instrumentalen Musikpflege durch Einführung neuen Stoffguts, Einbeziehung der älteren Instrumentalmusik in den Kreis der Gebrauchsliteratur. Von hier aus erschien dann als weitere Konsequenz die Forderung: auch zeitgenössisches Schaffen in das Musizieren weitester Kreise hineinzutragen. Von diesen beiden Gesichtspunkten soll im folgenden nur der erste näher untersucht werden.

Freilich stand die Instrumentalmusik hier vor einer wesentlich schwereren Aufgabe. Eine so natürliche und hochwertige Ergänzung die vokale Polyphonie des 16. Jahrhunderts unserm Chorsingen bietet, so schwierig und problematisch erscheint es, Instrumentalmusik aus den ersten Jahrhunderten ihres Daseins lebendig zu machen. Es ergibt sich aus der Entwicklung dieser jüngeren Gattung der Kunstmusik, dass die Schwerpunkte an mehreren Stellen liegen. Das ist einmal die Lage der Instrumentalmusik um 1600 in engster Verbindung mit der gleichzeitigen Vokalliteratur, dann eine Reihe um 1700 entstandener Werke aus dem Stilkreis Bachs und Händels, ihrer Vorläufer und Zeitgenossen; schliesslich erweisen sich die Anfänge des Neuen Stils in der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, die Vorläufer und Anreger Haydns und Mozarts als bedeutungsvoll durch die Tatsache, dass hier ein grosser Kreis von teilweise wertvoller Musik unserer Zeit noch so gut wie verschlossen ist. Es handelt sich bei allen diesen Stellen nicht um eine Reihe isolierter Einzelwerke, welche etwa bisher unbekannt geblieben sind, sondern um die Haltung und die innere Gegenwärtigkeit einer Musik, die dem 19. Jahrhundert über das Historische hinaus fremd bleiben musste und aus den gleichen Gründen zu unserer Zeit in ein neues, lebendiges Verhältnis tritt. Diese allgemeine Bedeutung der hier bezeichneten Musik lässt es gerechtfertigt erscheinen, einem Bericht über neue Ausgaben alter Musik; die

von mehreren Seiten aus in letzter Zeit systematisch unternommen wurden, einen verallgemeinernden Charakter zu geben.

Niemals ist wohl so viel alte Musik auf den Markt geworfen worden wie in den letzten Jahren. Die Neuausgaben unterscheiden sich von denen des vergangenen Jahrhunderts grundsätzlich dadurch, dass sie ausnahmslos praktische Ziele haben, während es sich vorher fast immer um wissenschaftliche Ausgaben handelte. Sie tragen meist den Charakter der Auswahl, vereinen eine kleine Anzahl von Werken eines Kreises oder eines Meisters. Die grossen unter pädagogischen Gesichtspunkten angelegten Sammelwerke, wie etwa Jödes „Musikant" oder einige neue Schulmusikbücher, welche ältere Musik systematisch einbeziehen und durchbauen, können hier ausser Betracht bleiben, da ihr Schwerpunkt auf vokalem Gebiete liegt.

Die Gefahren, die von diesem neueren Typus der Publikation nun ausgehen, sind offensichtlich. Sie liegen vor allem in der Richtung mangelnder Wissenschaftlichkeit. Die für den praktischen Gebrauch, im besonderen auch für Anfänger bestimmte Musik muss in erster Linie spielbar sein, und die Schwierigkeiten, sie zunächst einmal notenmässig zu erfassen, müssen auf ein Mindestmass zurückgeschraubt werden. Das ist der älteren Musik gegenüber ausserordentlich schwierig und umschliesst einen Kreis von Problemen, welche hier nicht aufgerollt werden sollen. Sie beginnen mit der Frage des Taktstrichs und greifen (etwa im Generalbasszeitalter) durch die improvisierende Ausgestaltung der Melodiestimme bis in den Kern des Kunstwerks selbst ein. Auch diesen Fragen soll hier nicht allzu grosse Wichtigkeit beigelegt werden, solange die Ausgabe alter Musik nicht durch ihren unwissenschaftlichen Charakter geradezu als schlecht bezeichnet werden muss. Aber hier haben wir einen erfreulichen Schritt vorwärts gemacht. Nicht nur die von Wissenschaftlern revidierten Ausgaben der grossen Verlage halten im allgemeinen eine achtbare Höhe des Editionsprinzips, sondern auch die ganz in der Praxis stehenden Ausgaben der Jugendmusik bemühen sich um Reinheit und Höhe ihrer Ausgaben. Ist es für diese Arbeit der Jugendmusik einmal symbolisch, dass sie den Zusammenhang mit dem gegenwärtigen Schaffen gefunden zu haben scheint, so bedeutet andererseits ihre enge Verbindung mit einer Reihe jüngerer Musikwissenschaftler eine starke und wesentliche Bereicherung.

Das gilt besonders für die Versuche, die Musik vor und um 1600 wieder lebendig zu machen. Hier entsteht eine frühe Instrumentalmusik in engster und unmittelbarster Verbindung mit dem Wort und teilweise überhaupt nicht von der Vokalmusik zu trennen. Eine Ansatzstelle bezeichnet die Neuausgabe von fünf Instrumentalsätzen des Engländers John Dowland. Es sind Pavanen und andere Suitensätze, die teilweise ihre Herkunft aus dem Vokalstil noch erkennen lassen, dennoch aber nicht nur in ihrer stilistischen Struktur sondern vor allem in der Subjektivität ihrer Inhalte wesentlich instrumentalen Charakter tragen. Die kühne, vorstossende Kraft der grossen Stilwende ist innerlich in dieser Musik zu spüren, während sie in der polyphonen Struktur der Stimmen noch im Boden einer älteren Kunst verwurzelt ist.

W. Pudelko, welcher diese Stücke (im Bärenreiter-Verlag zu Augsburg) herausgegeben hat, stellt ihnen (ebenfalls in der „Bärenreiter-Ausgabe“) Sechs Fantasien für Streich- oder Blasinstrumente von Orlando di Lasso gegenüber. Es sind zweistimmige Sätze, die ohne Text überliefert wurden und von denen man annehmen kann, dass sie schon in der Uebergangszeit ihrer Entstehung instrumental ausgeführt worden sind oder sein konnten. Wenn sie jetzt instrumental musiziert werden, so bedeutet das die erstmalige Erschliessung einer Literatur, welche für Instrumente vorher schlechthin erreichbar gewesen ist. Die Kraft der melodischen Linie fliesst rein und ungebrochen, und die polyphone Intensität ist im zweistimmigen Satz denkbar stark. Zu diesen beiden Sammlungen tritt noch (im gleichen Verlag) eine Ausgabe von Sechs Instrumentalsätzen Heinrich Isaaks. O. Dischner hat sie nach den „Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich“ besorgt. Er hat die Stücke in eine Lage gebracht, in der sie für unser Streichquartett ausführbar sind, die Notenwerte verkleinert, eine Dynamik hinzugefügt und die Polymetrie der einzelnen Stimmen durch Taktstriche normiert. Trotz aller Bedenken, die man gegen diese vorgenommenen Eingriffe haben kann, muss doch auch hier in erster Linie die grosse Bereicherung festgestellt werden, welche durch die Erschliessung dieser Musik unserm praktischen Musizieren erwächst.

Was in diesen Ausgaben, zu denen die hier schon früher besprochenen Veröffentlichungen des Kallmeyer-Verlags hinzutreten, erreicht wird, kann gar nicht überschätzt werden. Nicht nur die Tatsache eines neuen Stoffguts sondern vor allem die sich in dieser Musik aussprechende Haltung ist es, welche nun auch der Pflege unserer Instrumentalmusik wiedergewonnen werden muss. „Die strenge Geschlossenheit (ich zitiere einige Sätze aus dem Nachwort der Ausgabe Dowlands) verlangt trotz des reichen Innenlebens eine massvolle Zurückhaltung. Ein langer, ruhiger Bogenstrich und grösste Zurückhaltung im Vibrato werden am besten die Klangfarbe der Violenfamilie treffen. Jede solistische Anwandlung muss zerstören . . .“

Mit dieser Erschliessung alter Musik für mehrere Instrumente hängt die Wiedergeburt der Orgel innerlich zusammen, welche ebenfalls aus einer inneren Nähe heraus erfolgte. An dieser Entwicklung hat Wilibald Gurlitt einen hervorragenden Anteil. Auf seine Anregung wurde die Prätorius-Orgel des Musikwissenschaftlichen Instituts in Freiburg i. Br. nach den Angaben und Rissen des Michael Prätorius gebaut. Seitdem haben die Freiburger Orgeltagungen eine zentrale Bedeutung für die Erschliessung alter Orgelmusik und den Ausbau der Orgel zum weltlichen Instrument. Als Notenbeilage zum Bericht über die Orgeltagung 1926 gibt K. Matthaei ausgewählte Orgelstücke des 17. Jahrhunderts heraus (ebenfalls im Bärenreiter-Verlag zu Augsburg). Prätorius, Samuel Scheidt, Pachelbel sind in dieser Auswahl mit grosslinigen, weitgespannten Werken vertreten. Die Orgelwerke des Prätorius selbst (Sechs Hymnen und Vier Choralvariationen) wurden von Gurlitt als Sonderausgabe des Archivs für Musikwissenschaft (Verlag Kistner & Siegel, Leipzig) herausgegeben. Dazu tritt die Herausgabe der Vier Choralvariationen von Daniel Magnus Gronau, welcher im 18. Jahrhundert in Danzig lebte (wieder im Bärenreiter-Verlag, herausgegeben von G. Frottscher). Gronau

ist ein Zeitgenosse Bachs, seine Sprache ist im wesentlichen die der Bachschen Orgelmusik. Die klare Disposition und der leichter zu umspannende Formverlauf dieser Musik macht sie zu einem neuen wertvollen Baustein.

Bei den verschwimmenden Grenzen zwischen den Gattungen in der Musik um 1600 soll in diesem Zusammenhang noch kurz auf einige Neuausgaben der Vokalmusik aufmerksam gemacht werden. In der von Walther Hensel herausgegebenen Sammlung „Musikalisch Hausgärtlein" sind einige Hefte erschienen, welche das Bild früherer Publikationen dieser Sammlung wesentlich ergänzen und erneuern (Bärenreiter-Verlag, Augsburg). Aus dem Gedanken der Einheit des Festkreises heraus entstanden vier Hefte: Weihnachtslieder („Nun singet und seid froh", Herausgeber H. Meyer und K. Vötterle), Passionsgesänge („Deutsche Gesänge vom Leiden Christi", R. von Saalfeld), Ostergesänge („Christ ist erstanden", E. F. Schmid) und eine Sammlung „Fröhlicher deutscher Lieder" (herausgegeben von K. Ameln). Das in diesen Heften gesammelte Liedgut umfasst die besten Sätze deutscher Meister des 16. Jahrhunderts, abgelöst von der Persönlichkeit und wiedereingesetzt in den Kreis des Festes und der Lebenseinheit. Zwei umfangreiche Publikationen desselben Verlages stellen eine Sammlung vierstimmiger Kirchengesänge von Hassler und eine Chorpassion von Leonard Lechner in den Zusammenhang des praktischen Musizierens.

Alle diese Veröffentlichungen liegen in gleicher Richtung. Lechners Motettenpassion, welche das ganze Leidensgeschehen chorisch darstellt, rückt den Stil der Passionen Schütz' in klaren und bewussten Gegensa tzzu Bach. Bachs Passionen sind eine Angelegenheit konzertmässiger Wiedergabe. Auch hier ist die Rückkehr aus der Lage von 1750 in die von 1600 symbolisch. Und es ist kein Zufall, dass in unsern Tagen, und wohl unter unmittelbarer Anregung der Passion Lechners, die Markuspassion des jungen Kurt Thomas entstand, welche wiederum vom ersten bis zum letzten Takte als Chorpassion geschrieben war.

Ausserhalb dieser Veröffentlichungen, welche der unmittelbaren Initiative der Jugendmusik entsprangen, liegen Neuausgaben der grossen Verlage. Zu ihnen gehört eine Solokantate von G. H. Stölzel, welche von I. Bachmair im Verlag von Breitkopf & Härtel herausgegeben wurde, und welche das Schaffen dieses Zeitgenossen Bachs in gutem Lichte zeigt. M. Seiffert gab in der Reihe der Veröffentlichungen des Fürstlichen Instituts für wissenschaftliche Forschung in Bückeburg den 121. Psalm von Schütz heraus, A. Wassermann Zehn polyphone Lieder von Senfl (die beiden letzten im Verlage von Kistner & Siegel) und die bekannte Gesangspädagogin Franziska Martienssen eine Reihe kirchlicher Duette für zwei Frauenstimmen (Edition Peters). Gerade wenn man die zuletzt genannten Veröffentlichungen den vorher besprochenen gegenüberhält, wird klar, wie wenig es mit der Ausgabe alter Musik allein getan ist. Wenn man Schütz mit einer Dynamik herausgibt, welche jedem Takt, jedem Motiv sein Wachstum von aussen her vorschreibt, so entspricht diese Ausgabe haargenau der Tradition unserer grossen Konzertchöre. Und wenn man, wie in dem zuletzt genannten Duettbande, eine Auswahl mit Schütz und Krieger beginnt und mit Rubinstein und Tschaikowsky abschliesst, so zeigt schon allein diese Tatsache, dass der Band

eine getreue Spiegelung unserer Konzertprogramme mit ihrer ganzen Willkür und Ratlosigkeit ist. Scharf formuliert es K. Ameln in der Einleitung zu seiner Ausgabe der Lechnerschen Motettenpassion: „Darum kann es bei einer Aufführung nicht darauf ankommen, mit Pathos und starken subjektiven Impulsen möglichst wirkungsvoll singen zu wollen, um die dramatischen Akzente hervorzuheben ... Vielmehr sind es gerade die Verhaltenheit des Gefühls und die Durchgeistigung des musikalischen Ausdrucks, die das Werk in eine objektivere Sphäre hinauftragen und so gerade für uns wertvoll machen. Daher sollte diese Musik ganz schlicht aus ihren eigenen melodischen Gesetzen heraus gestaltet werden, um so die ganze Gemeinde — Sänger und Zuhörer — auf einer höheren Ebene zu vereinen."

Zur Instrumentalmusik zurückkehrend, müssen wir einer zweiten Reihe von Veröffentlichungen noch kurz gedenken, welche in das 18. Jahrhundert fallen. Hier handelt es sich zunächst, im Zusammenhang mit der besprochenen Orgelmusik um Werke des Alten Stils. Wenn Arthur Willner (in der neuen Chorona-Collektion der Universal-Edition, Wien) fünf Hefte Händel herausgibt, ausgewählte Stücke auch aus seiner Orgelmusik, den Concerti grossi und den Sonaten mit ausgezeichnet durchgearbeitetem Klaviersatz in leicht käuflichen Einzelheften herausgibt, so hat sich die Basis des Erziehungsproblems erheblich erweitert. Jetzt mit dem Uebergang auf das Klavier und auf die neuere Zeit wird das Problem der Instrumentalerziehung zur Angelegenheit weitester Kreise. Es handelt sich einfach darum, den gewohnten und zu eiserner Festigkeit erstarrten Lehrgang Clementi — Haydn — Mozart — Beethoven zu durchbrechen oder wenigstens einmal zu ergänzen. In diesem Zusammenhang steht die Veröffentlichung von Frühwerken des Neuen Stils, welche die Vorläufer Mozarts und Beethovens in die Entwicklung einbauen. Johann Christian Bach, der „Londoner Bach", wird zu einem Symbol dieser Bestrebungen. Von ihm gibt Ludwig Landshoff zehn ausgewählte Klaviersonaten heraus, Fritz Stein eine Symphonie (beide Edition Peters), A. Küster zwei Violinsonaten (in dem neu begründeten „Musikarchiv" des Verlags A. Nagel, Hannover). In derselben Sammlung erscheint alte deutsche Klaviermusik, von Th. W. Werner herausgegeben. Wenn der Verleger in seiner Einführung betont, dass sich seine Sammlung hauptsächlich an Unterricht und Hausmusik wende und den Hauptwert auf Spielbarkeit und musikalischen Inhalt lege, so ist der Fragenkreis an seiner wesentlichsten Stelle erfasst. Erweiterungen für die Kammermusik gibt die von Riemann begründete Sammlung „Collegium musicum", in welcher nicht nur P. Mies ein neues Streichquartett von Franz Xaver Richter herausgibt, sondern auch Dobereiner eine Triosonate von Buxtehude (Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig). Kammermusik Friedrich Bachs, des „Bückeburger" (herausgegeben von W. Schünemann bei Kistner & Siegel) schliesst sich an. Die Bratschenliteratur gewinnt neue Bereicherung durch eine Sammlung alter Meister des Violaspiels, welche Clemens Meyer im Verlag von C. F. Peters veröffentlicht.

Auch hier müsste ein Versuch, zu diesen Ausgaben Stellung zu nehmen, in weitestem Masse auf die Qualität der einzelnen Veröffentlichungen eingehen.

Darauf kommt es hier weniger an, als die Wege zu bezeichnen, die sich aus der Menge dieser Publikationen für die Lage unserer instrumentalen Musikerziehung ergeben. Was hierbei zunächst auffällt, ist die Fülle. Wie bei den Veröffentlichungen alter Musik handelt es sich hier nicht darum, bestimmte Einzelwerke einzuführen, sondern die Lage und die Haltung einer ganzen Epoche in unsere Musikpflege hineinzutragen. Es zeugt gewiss für die Tatsache, dass diese Musik sich nicht an einen historisierenden Intellektualismus wendet, wenn beinahe alle grossen Musikverlage an diesem Werke gemeinsam arbeiten. In einer Zeit, in welcher die Fundamente einer hundertjährigen Theorie und Unterrichtsmethode zum ersten Male tiefgehende Erschütterungen erfahren, tritt gleichzeitig diese Fülle neuen Stoffguts auf.

Nicht historische Bedeutung sondern innere Gegenwärtigkeit auch dieser Musik rückt sie in ein neues Verhältnis zu uns. Eine Tonsprache, welche für den romantischen Subjektivismus des 19. Jahrhunderts zu simpel und zu primitiv erschien, beginnt zu uns Heutigen wieder zu sprechen. Diese Musik ist objektiv, rein, klar gegliedert und spielfreudig. Das Musikantentum, welches sich in ihr ausspricht, steht uns nahe. Und was schon vom absoluten Standpunkt der Beurteilung gilt, das wiegt noch viel schwerer, wenn wir es in den engeren Kreis der Musikerziehung einbeziehen. Hier tritt ein neuer Weg immer klarer heraus. Bach, Mozart und Beethoven sind nicht dazu da, damit junge Menschen an ihnen Klavier spielen lernen. Der Gesichtspunkt geistiger und seelischer Erfassung des Kunstwerks, welcher in der Unterrichtsmethodik immer unterschätzt wurde, tritt nun in seiner ganzen Schwere heraus. Bisher schien dieser Weg unvermeidlich, da kein anderer bekannt war. In allen hier bezeichneten Werken aber liegt die Möglichkeit, den Erziehungsweg des einzelnen Instruments und den noch viel wesentlicheren des instrumentalen Zusammenspiels auf eine neue Ebene zu rücken. Dem Spieler, der, aus dem Geist der Vokalmusik herausgewachsen, den Sinn des melodischen Eigenlebens der Stimme an Lasso begriffen hat, wird später einmal eine Fuge von Bach, dem Pianisten, der Technik, Formablauf und geistiges Leben an der Klaviermusik des frühen 18. Jahrhunderts erfahren hat, eine Sonate Mozarts nicht als ein mühsam Errungenes sondern als reife Frucht zufallen.

Marie-Therese Schmücker (Berlin)

NEUE MUSIK IN DER INSTRUMENTALEN MUSIKERZIEHUNG

Wenn heute Bedenken gegen die Art unseres Instrumentalunterrichts geäussert und von vielen Seiten eine Reform und eine Neugestaltung gewünscht werden, so setzen diese Bestrebungen zunächst im Systematischen ein. Die Grundlagen des Unterrichtes und seine Methode sollen nach neuen Gesichtspunkten gestaltet werden, und die ersten Erfolge dieser rein pädagogischen Erneuerungsarbeit machen sich

bereits in weitestem Umfange bemerkbar. Leider wird dabei noch meist ausser acht gelassen, dass neuzeitliche Unterrichtsmethode auch ein neuzeitliches Unterrichtsmaterial energisch fordern muss, da Schaffende und Erziehende wieder durch dasselbe Ziel verbunden sein müssen, wenn nicht unser ganzes Musikleben Schaden leiden soll. Zu allen Zeiten war der Lehrende zutiefst in den Kräften seiner Zeit verwurzelt, wurde von ihr getragen und arbeitete in ihrem Sinne. Dass wir das heute überhaupt als Forderung erheben müssen, ergibt sich aus der Lage unserer Musik, die im Gegensatz zur jüngsten Vergangenheit, nicht mehr logisch Vorangegangenem entwuchs, sondern sich mit oft brutaler Kraft in radikalen Gegensatz zu überkommenen Werten setzte. Ihre Sprache, befremdend und laut, wurde von den meisten, namentlich auch den Lehrenden, nicht mehr verstanden, von ihnen im Unterricht verächtlich ignoriert. Das ist für den in ganz anderen, liebgewordenen Formen Erzogenen verständlich, beginnt aber schon jetzt, sich zu rächen. Dem jungen Menschen, der in einer neuen Schule aufwächst, beginnt eine Diskrepanz zwischen seinem Unterricht und seiner Umgebung aufzufallen. Schlagworte klingen an sein Ohr, die sich ihm auf Schritt und Tritt, z. B. in der Baukunst verwirklicht zeigen; er hat ein Recht darauf, ihrem Niederschlag auch in der Musik nachzuspüren. Nicht nur an der wirtschaftlichen Notlage der musikinteressierten Kreise, an der Zugkraft der sportlichen Betätigung und am Film liegt die ständig abnehmende Nachfrage nach Musikunterricht. Ebenso schwer fällt es ins Gewicht, dass der junge Mensch sich nicht mehr ausschliesslich durch eine Musik befriedigt fühlen kann, deren Weltbild durch seine eigenen Lebensformen verneint wird.

Für den Lehrer wird es also eine der wichtigsten Aufgaben sein, den Weg zum zeitgenössischen Schaffen zu suchen und zu finden. Er muss sich bemühen, ihre Werte, die ganz neu und nur ihr eigen sind, zu erkennen und zu bejahen, um sie dann dem jungen, suchenden Menschen, als ein selber Suchender, zu vermitteln. Es ist ganz natürlich, dass in einem solchen stürmischen Umschlag, wie dem um 1918, viel Wertloses mit in die Höhe geworfen wird, dass es sogar oft schwer sein wird, Wertvolles und lediglich Ungekonntes zu unterscheiden. Doch hat noch immer die Geschichte selber die unechten Mitläufer der Vergessenheit überantwortet. Und dem Musiklehrer ist es gar nicht so schwer gemacht, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag. Schon jetzt lösen sich bei dem Tempo unserer Zeit Werte aus dem Chaos heraus. Zu allen Zeiten haben sich die grossen Schaffenden um die Jugend gemüht, und es mag auch der neuen Musik als ein Zeichen ihrer Berechtigung gewertet werden, dass sich ihre grössten Führer immer wieder in zusammenfassenden Unterrichtswerken an die Jugend wenden. Das wichtigste Instrument ist für sie zunächst immer noch das Klavier, und während man im allgemeinen vielen modernen Werken den Vorwurf allzu grosser technischer Schwierigkeiten und damit der Unspielbarkeit machen kann, ist in solchen Unterrichtswerken auf kleinstem Raum mit geringsten Mitteln alles gesagt und zusammengefasst, was die moderne Musik an eigenen und neuen Werten zu geben hat.

Hier wäre an erster Stelle Igor Strawinskys kleines Werk „Les cinq doigts“ zu nennen. Schon aus dem Titel ist die instruktive Absicht zu erkennen; keines

der sechs kleinen Stücke überschreitet den Quintraum. Die Lage dieser Quinte aber wechselt und ist jedesmal über dem Stück selbst angegeben, also z. B. c d e f g oder c d e fis g. Dabei ist jedes Stück in sich ein abgeschlossenes Kunstwerk, ebenso weit entfernt von der Etüde wie von dem programmatisch gebundenen Charakterstück, das wir aus der romantischen und allgemein noch gebräuchlichen Klavierliteratur kennen.

Wollte man nach einem Schlagwort für diese Musik suchen, so wäre hier der Begriff „Neue Sachlichkeit" von innen heraus angebracht. Nur das gegebene Material wird verwertet und in elementarer Spielfreudigkeit immer wieder gegeneinandergestellt und gestaltet. Eine Fülle von Möglichkeiten tritt vor uns hin. An manchen Stellen kann man fast von Polyphonie sprechen, die sich allerdings nicht im strengen Sinne als solche bezeichnen lässt. Einer elementar diatonischen Melodik untersteht eine einförmige Klanglichkeit, die sich so konzentriert, dass sie sich der Oberstimme selbständig entgegenzustellen die Kraft hat. Trockenheit und Abstraktion wird dabei Strawinsky nie zur Gefahr, wird doch selbst auf kleinstem Raum seine Musik immer von den Quellen seines russischen Volkstums gespeist. Das machte uns die neue Musik an ihren besten Stellen immer wieder zum stärksten Erlebnis, dass sie so tief im Volkslied wurzelte, nicht in unserem romantischen Volkslied, das auch durch die Kunstmusik schon in seiner Kraft aufgesogen war, sondern im Volkslied der jungen Kulturen, der Russen, Ungarn und der Balkanvölker, die noch durch keine Tradition belastet, ihre ganze Kraft hier auswirken können.

Diese Bindung an Volkslied und Volkstanz wird in Bėla Bartòks „10 kleinen Stücken" und seiner Klavierschule „Für Kinder" besonders spürbar. Doch tritt schon bei ihm das Volkslied nicht mehr als Rohstoff in nackter Gegenständlichkeit auf, sondern es wird neu gestaltet und verfeinert. Auch der Rhythmus wird ausgewogener und komplizierter. Hier liegt ein nicht überschätzbarer erzieherischer Wert in der Musik Bartòks und auch Strawinskys. Hier werden wir in den Rhythmus von Völkern eingeführt, die in ihrem Tanze keinerlei Symmetrie kennen und deren Hauptkraft in dem ständigen Wechsel verschiedener Metren liegt. $^5/_4$- und, in der künstlerischen Verarbeitung auch $^7/_4$-Takt, sind keine Ausnahme. Dreischlag und Zweischlagtakt stehen in beständigem Wechsel. Das erfordert für den Spieler eine eiserne rhythmische Disziplin und bei aller Leichtigkeit des Notenbildes ein grosses Mass von Arbeit. Die rhythmische Erziehung wurde ja nur zu oft im Unterricht vernachlässigt, diese Musik aber zwingt Lehrer und Schüler, sie in den Vordergrund treten zu lassen.

Auch zur Einführung in die neue Harmonik sind Bartòks Stücke sehr geeignet, wenn zum Beispiel in einem nur wenige Takte langen Stück einer einfachen Volksliedmelodie fixierte a-moll und D-dur Klänge unterlegt sind. Solche polytonale Harmonik ist sonst vor allem der französischen Musik eigentümlich, doch haben gerade die Franzosen in ihrer Musik keine dementsprechenden Unterrichtswerke zu verzeichnen. Dagegen verfolgt Alfredo C a s e l l a mit seinen „II Pezzi Infantili" ausgesprochen pädagogische Zwecke. Alte Formen tauchen bei ihm auf, wie Menuett, Siziliano, Canon, Berceuse; mit ihrer atonalen Har-

monik aber erscheinen sie in einem ganz neuen Lichte und bilden so eine glückliche Verbindung zwischen Altem und Neuem. In diesem Sinne fehlt auch der deutschen Musik ein zusammenhängendes Unterrichtswerk. In Felix Petyreks „II kleine Kinderstücke" steht Feines und weniger Wertvolles noch zu unausgeglichen nebeneinander. Für den fortgeschrittenen Schüler aber gibt es mehrere Werke, die nicht zu schwierig und doch ganz typisch sind. So Ernst Kreneks „5 Kleine Klavierstücke". Namentlich das erste Stück ist bezeichnend für den Weg, den unsere Musik jetzt eingeschlagen hat. Neu errungene Werte, absolute Harmonik, Polyphonie, verschiedenste Rhythmen, sind lautlos in eine klare dreiteilige Form gebunden. In jüngster Zeit hat der Verlag Schott unter dem Namen „Das Neue Klavierbuch" eine Sammlung von modernen kleinen Stücken herausgegeben, die für den Unterricht bestimmt sind. Es sind vor allem hier deutsche Komponisten mit kleinen Formen vertreten. So Jarnach, Windsperger, Haas, Toch und andere. Aber auch die Ausländer fehlen nicht: Dushkin, Scott, Bartòk, Strawinsky. So gibt dies Buch schon im ersten Unterricht dem Lehrer Gelegenheit, auf das Ringen der einzelnen Völker um musikalische Erneuerung einzugehen, denn nicht mehr die deutsche Musik ist die allein herrschende geblieben. Und über das allein Musikalische hinaus kann nun der Musikunterricht führen, wenn Lehrer und Schüler gemeinsam aus ihrer Musik versuchen, etwas von dem Geist und der Wesensart anderer Völker zu erkennen und dadurch helfen, Missverständnisse zu beseitigen und Verständnis anzubahnen. Es können gleiche Formen verglichen werden, die sich je nach dem Volkstum des Komponisten ganz verschieden zeigen werden.

Ganz besonders geeignet erscheint da zum Beispiel der Tanz. Dem rein volksliedmässig gebundenen Tanz Strawinskys und Bartòks tritt in den Walzern Casellas und Poulencs (Neues Klavierbuch) der Geist des modernen Westeuropa gegenüber. Namentlich der Walzer von Poulenc ist mit seiner feinen Ironie, seiner witzigen Eleganz vollendet typisch für den französischen Esprit. Dass der Jazz der europäischen Musik entscheidende Anregungen gebracht hat, und dass ein grosser Teil unserer Musik ohne ihn nicht mehr denkbar ist, ist nun schon längst jedem Musiker Gewissheit. Statt sich moralisch darüber zu entrüsten und dem Unterricht ängstlich alles fern zu halten, was in seiner Richtung liegt, sollte der Lehrer heute lieber versuchen, dem Schüler die künstlerischen Werte der exotischen Musik nahezubringen, wenn sie noch dazu so fein gestaltet sind wie in Bernhard Sekles' kleinem Jimmy (Neues Klavierbuch). Hier sind künstlerische und tänzerische Impulse in kleinstem Raume besonders glücklich gegeneinander ausgewogen.

Es erscheint befremdlich, dass in diesem Zusammenhang nur von Klaviermusik die Rede war, während doch die musikalische Jugend sich immer mehr vom Klavier abzuwenden beginnt. Sie entnimmt ihr Material meist der alten Musik, in der sie volle Befriedigung findet. Denn fundamentale Unterrichtswerke für Streicher etwa ist uns die Generation der jetzt Schaffenden noch schuldig geblieben. Die Musik für Soloinstrumente, Hindemiths, Jarnachs u. a. geht über den Rahmen des Durchschnittsunterrichts bei weitem hinaus. Doch wird uns an-

gekündigt, dass diesem Mangel bald abgeholfen sein wird. In der Reihe „Das Neue Werk", wird eine Streicherschule von Paul Hindemith erscheinen, die den Instrumentalunterricht auch auf diesem Gebiete auf eine andere Basis stellen soll. In der gleichen Sammlung kommt, ebenfalls von Hindemith, eine Musik für Spielgemeinden. Das bedeutet eine Verheissung für die Zukunft, es bedeutet, das der repräsentativste der jungen deutschen Komponisten sich bewusst wird, dass die Bindung zwischen Schaffenden und Empfangenden wieder errungen werden muss. Es bedeutet aber auch eine Forderung. Denn dieser Zusammenhang, aus dem heraus allein unsere musikalische Erziehung gesunden kann, muss auch vom Lehrenden erarbeitet werden. Erst dann, wenn der junge Mensch durch einen verstehenden Lehrer hineingestellt wird in den Kreis seines Zeitgeschehens und ihm gegenüber zum Verantwortungsgefühl erzogen wird, kann sich dieser Kreis wieder schliessen.

Umschau

DAS NEUE WERK

Neue Gemeinschaftsmusik für Jugend und Haus

Die Veröffentlichung neuer Musik für Jugend und Haus, welche im gemeinsamen Verlage von B. Schott's Söhne, Mainz, und Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel[1]) erscheint, bezeichnet mit grösster Eindringlichkeit eine neue Lage: das bewusste Zusammentreten systematischer Erziehungsarbeit mit den schaffenden Kräften unserer Zeit. Wir geben im folgenden den Inhalt der eben erschienenen ersten vier Hefte, das Vorwort und einige Abschnitte aus der Spielanweisung Hilmar Höckners zu Paul Hindemiths „Spielmusik für Streichorchester, Flöten und Oboen" Op. 43, I. Die Schriftleitung.

Die Entwicklung des letzten Jahrzehntes liess mit zunehmender Deutlichkeit erkennen, dass das Schaffen unserer Generation nach zwei entgegengesetzten Richtungen auseinanderklafft. Auf der einen Seite steht eine Musik, welche in einer letzten Endes gesellschaftlichen Atmosphäre wurzelt und sich mit wachsender instinktiver Sicherheit den Bedürfnissen und dem Stil der Musikfeste anpasst. Auf der anderen Seite besinnt sich Musik wieder auf ihre eigensten Ziele; sie sucht den verlorenen Weg zur Gemeinschaft zurück, wendet sich von artistisch überspitzter Subjektivität zu innerer Einfachheit, Ausführbarkeit und Bindung eines grösseren Kreises.

Die letzte Art von Musik deckt sich in ihrer Haltung und ihrer Zielsetzung mit den Wegen und Zielen der musikalischen Jugendbewegung. Aus der Wiedergeburt alter Polyphonie erstand dieser Bewegung ein immer stärkerer Zusammenhang mit den schaffenden Kräften der Zeit.

Beide Wege laufen nun zusammen. Führende schaffende Musiker stellen sich bewusst und bejahend zur Jugendmusik. Denn hier entstand ein durch systematische Erziehung bereiteter Boden, eine Haltung, welche, an alter Musik gewachsen, gegenwärtige einzuschmelzen verlangte.

So entsteht eine Sammlung neuer Musik, die, allen repräsentativen Zielen abgewendet, nur aus dem Geiste einer neuen Gemeinschaft heraus zum Leben erweckt werden sollte. Technische Voraussetzung ist überall eine unbedingte Darstellbarkeit. In diesem Zusammenhang tritt den schon vorhandenen Anweisungen und Schulen zum chorischen Singen zum ersten Male die systematisch aufgebaute Schule für instrumentales Zusammenspiel von Paul Hindemith gegenüber.

Wenn unter den Herausgebern des neuen Werkes Paul Hindemith und Fritz Jöde zusammenstehen, wenn diese Sammlung im gemeinsamen Verlage von B. Schott's Söhne, Mainz, und Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel, erscheint, und endlich, wenn zwei Zeitschriften von stärkster Gegensätzlichkeit ihrer äusseren Ziele: Melos und Musikantengilde für das neue Werk eintreten, so können diese Tatsachen wohl als Zeichen eines neuen Weges aufgefasst werden.

Als erste Veröffentlichungen der Reihe werden noch im Laufe des Sommers erscheinen:

Paul Hindemith, Lieder für Singkreise, op. 43 II, vier Lieder zu drei Stimmen nach Gedichten von Platen, Rainer Maria Rilke und Matthias Claudius, Sängerpartitur

Ludwig Weber, Hymnen für Stimmen und Instrumente, Partitur und Stimmen.

Paul Hindemith, Spielmusik für Streichorchester, Flöten und Oboen, op. 43 I, Partitur mit Spielanweisung (Höckner) und Stimmen.

---

[1]) Zur Berichtigung: In dem Juliheft wurde unter den „Nachrichten des Verlages B. Schott's Söhne irrtümlich nur B. Schott's Söhne als Verlag des „Neuen Werkes" bezeichnet.

Paul Hindemith, Schulwerk für Instrumental-Zusammenspiel (für Schülerorchester, Spielkreise und Liebhabervereinigungen, sowie für den Instrumentalunterricht an Musikschulen und Konservatorien).

op. 44 I. 9 Stücke in der ersten Lage für Anfänger (für zwei Geigen oder zweistimmigen Geigenchor, Stimmen (in Partitur).

op. 44 II. 8 Kanons in der ersten Lage für Anfänger und Fortgeschrittenere (für zwei Geigen oder zweistimmigen Geigenchor mit begleitender 3. Geige oder Bratsche, Stimmen (in Partitur).

op. 44 III. 8 Stücke in der ersten Lage für Fortgeschrittenere (für 2 Geigen, Bratsche und Cello (einzeln oder chorisch besetzt) Partitur mit Spielanweisung (Höckner) und Stimmen).

op. 44 IV. 5 Stücke in der ersten Lage für Fortgeschrittenere (für Streichorchester, Partitur mit Spielanweisung (Höckner) und Stimmen).

„Das neue Werk“ ist in erster Linie für die heute sich vielerorts bildenden kleineren und grösseren Musiziergemeinschaften sowie für Schul- und Liebhaberorchester, d. h. für den besonderen Gebrauch der Musikfreunde bestimmt. Die folgenden Hinweise für seine praktische Erarbeitung und Darstellung wollen diesem Umstand in möglichst weitgehender und eindeutiger Weise Rechnung tragen. Sie wenden sich deshalb nur indirekt an den Berufsmusiker oder auch an jene kleineren Berufs-Orchestervereinigungen, die sich vielleicht ebenfalls dieser Musik gern annehmen werden, und gehen mit vollem Bewusstsein von der besonderen Lage aus, in der sich eine Musiziergruppe befindet, die angesichts dieses Werkes einer für sie neuen und neuartigen Aufgabe gegenübersteht. Einhülfe soll gegeben werden, dort wo man ihrer bedarf, jedoch nicht in der Form fertiger „Rezepte“, die es für eine geistige Angelegenheit wie die Einstudierung eines Kunstwerkes gar nicht geben kann, sondern durch die schlichte Mitteilung von Erfahrungen, die ein Kreis junger Menschen machte, als er in mehrwöchentlicher Probenarbeit das vorliegende Werk allmählich fortschreitend für sich gewann.

Viel wichtiger als die Zahl der Mitspielenden ist die Auswahl und richtige Zuordnung derselben im Hinblick auf die vorhandene Spielfertigkeit. Das Werk bietet „technisch“ keine besonderen Schwierigkeiten und dürfte in dieser Hinsicht von jedem besseren Liebhaberorchester zu bewältigen sein. Hingegen werden im rein musikalischen Sinn und besonders im Zusammenspiel bereits höhere Anforderungen gestellt. Deshalb sei auch Musizierkreisen, die noch im Anfang ihrer Arbeit stehen, abgeraten, sich etwa vorzeitig mit dem Werk zu beschäftigen.

Aller Anfang ist schwer! Das gilt in Bezug auf die hier zu leistende musikalische Arbeit sicher in ausgesprochenem Masse. Erwarte niemand, dass sich sogleich beim ersten Zusammenspiel das Verständnis ohne weiteres einstelle. Nur in ruhiger, stetiger und hingebungsvoller Probenarbeit kann es allmählich gewonnen werden. Vielleicht sind sogar für den Anfang direkte Widerstände innerhalb der Spielerschaft zu überwinden. Lasse sich der Spielleiter dadurch nicht entmutigen; sondern vertraue er darauf, dass „ein Werk selber musizieren“ noch immer wenn auch nicht der schnellste, so doch sicher der beste Weg zu seinem Verständnis ist.

Beim Zusammenspiel werde von vornherein der grösste Wert darauf gelegt, dass alle Spieler lernen, gut aufeinander zu hören, denn ein sozusagen „taubes“ Sichanvertrauen einem taktierenden Dirigenten gegenüber wird bei der Struktur des Werkes nie zum Ziele führen. Ebensowenig gibt diese Gelegenheit, sich beim Musizieren etwa in gewohnter Weise vom rhythmischen Fluss der „Harmonien“ sicher dahintragen zu lassen. Jeder Spieler muss vielmehr der im wesentlichen polyphonen Haltung dieser Musik Rechnung

tragend, aus sich heraus seine Stimme spielen, gleichzeitig aber beständig die anderen Stimmen verfolgen, auf sie „reagieren“ und mit ihnen wahrhaft „spielen“ lernen. Nur so wird es möglich sein, allmählich die innere Architektonik des Werkes zu erspüren und zu erfüllen: das Werk im gemeinsamen Musizieren miteinander zu „bauen“!

Dieses wahrhaft „gemeinsame“ Tun kann bei einem kleineren Orchester, wie es dieser Musik am besten ansteht, durchaus zum Prinzip der gesamten Arbeit gemacht werden: soll heissen, dass man in diesem Fall u. U. ganz gut eines eigentlichen Dirigenten zu entbehren vermag. Denn nur dort ist — auch im Musizieren — wahre Gemeinsamkeit, wo der einzelne an und für sich „frei“ ist und niemand anderem zu dienen braucht als der gemeinsamen Sache selbst.

PROBLEME DER SCHULMUSIKERZIEHUNG

Gedanken zum ersten deutschen Kongress für Schulmusik in Berlin

Wenn über Schulmusik gesprochen wird, so gilt es zunächst einmal, den Begriff und dessen Wirkungsraum klar festzulegen. Wir unterscheiden stilkritische Spielarten des Begriffs „Musik“, wie Opernmusik, sinfonische Musik, Kirchenmusik, Kammermusik; sie ergeben aber keinen Parallelfall zum Begriff „Schulmusik“. (Sprachlich richtiger wäre es daher, zu sagen: „Musik in der Schule“). Eine bestimmte Voraussetzung muss also erfüllt sein, ehe es möglich ist, Musik und Schule in Verbindung zu bringen. Diese Voraussetzung ist das pädagogische Kriterium. Die Schulmusik nämlich als solche hat keinerlei selbständige Eigenexistenz, sondern findet ihre Aufgabe darin, die sich aus dem allgemeinen Musikleben ergebenden Bewegungen der Schule mitzuteilen und deren pädagogischem Gesamterziehungsgang anzugleichen und einzugliedern. — Musik als Mittel der Volkserziehung! Wir denken an Platons Staat, an die Einheit von Gefühl und Verstand in der Ethik hellenischen Tonempfindens. Nichts von alledem! Die oben dargelegte pädagogische Zielsetzung ist Trägerin des Zwiespalts.

Das Problem dieses Zwiespalts, seine Ursachen und die Möglichkeit seiner Beseitigung untersuchte Wilibald Gurlitt. Der Auftakt der Tagungen bemühte sich also schon um die geistige Synthese. Gurlitt ging aus von der Gegensätzlichkeit von musikalischer Berufsbildung und musikalischer Allgemeinbildung, aus der sich die Gegensätzlichkeit von musikpädagogischer Gesinnung und Musikanschauung ergibt. Diese Gegensätzlichkeiten wurzeln in der „Mehrseitigkeit des musikalischen Selbst“, in der menschlich-individuell bedingten Verschiedenartigkeit in der Auffassung des Begriffs „Musik“. Auch das musikalische Hören unterliegt dieser psychologischen Verschiedenartigkeit. Gurlitts Definition dieses Hörvorgangs setzt sich nun in Widerspruch zu den Ergebnissen der uns geläufigen Stumpf'schen Tonpsychologie: ein akustisches Vernehmen von Musik erfolgt, weil man hört; man hört aber, weil man versteht. Nicht der akustische Vorgang ist also demnach das Primäre, sondern die Auffassung einer „Sinneinheit“, ihr Verstehen. [1]) Erst von hier aus ist die Abstraktion zu den beigeordneten akustischen

[1]) Beispiel: Wir forschen nach der Ursache eines rollenden Geräusches. Ein Wagen rollt vorüber (Sinneinheit); die Räder rollen auf dem Pflaster (Hören); die durch die Reibung hervorgebrachten Schallwellen verursachen das Geräusch (akustisches Phänomen). —

Complexen möglich. Die Definition ist also gerade die Umkehrung von Stumpfs Theorie:

Stumpf ——————————————————————————→
Vernehmen ⇄ Hören ⇄ Verstehen
←—————————————————————————— Gurlitt

Der pädagogische Schluss in Gurlitts Sinn ist also: wer versteht, kann auch hören. Dieser Schluss gewinnt, bezogen auf das Problem der Gegenwartsmusik in der Schule exemptionelle Bedeutung: um den Schüler moderne Musik „richtig" hören zu lassen, muss man sie ihm erst verständlich machen. Ihr Wesen, ihre zeitgeschichtliche und stilistische Bedingtheit muss man den Schüler nach Massgabe seiner Fähigkeiten erfassen lassen. Die notwendige Hilfsstellung zu dieser Aufgabe gibt die Musikgeschichte. Sie darf keine willkürliche Einengung der Epochen treiben, sondern muss alle überhaupt vorhandene Musik zum pädagogischen Aufbau des Musikgebäudes heranziehen. Als hauptsächliche Etappen dieses Aufbaues werden dargelegt:

a) Die französische Schule von Notre Dame
b) Die niederländische Schule (Okeghem — Lasso — Sweelingk)
c) Die „deutsche Bewegung" (Bach-Händel — Klassik — Romantik)

a) und b) sind Träger der sachlich-konstruktiven unpersönlichen Objektivität mittelalterlichen Musikempfindens, c) bezeichnet die seelisch-ausdrucksvolle, auf der sittlichen Persönlichkeit beruhende Kunst bis auf unsere Zeit. Insofern also die moderne Musik, wenn sie ihre Triebkraft aus allen genannten Quellen speist, von der ihr vorangegangenen Epoche in ihrer Geisteshaltung abweicht, muss notwendigerweise das sachlich-konstruktive Moment wieder in den Vordergrund treten. [1]) Die mit diesem Prozess verbundene Zersetzung vollzieht sich im Zeichen Schönbergs und seines Kreises, die aus der Not des Augenblicks geborene Wende im Zeichen Hindemiths als neue „Not-Wendigkeit."

Das religiös bedingte Weltbild der neuen Jugend, der das Singen Daseinsform schlechthin und Mittel gemeinsamen Erlebens bedeutet, bietet den Anknüpfungspunkt bei der Kirchenmusik. Anteil hat die Jugend aber auch am Staat als dem objektiven Schicksalsraum des ganzen Volkes. In der Aufweisung dieses doppelten Bezugs kulminiert die synthetische Kraft von Gurlitts Darlegungen. Der Nachweis der im gesamten Musikkomplex zugrundeliegenden ideellen Bindungen und der Unmöglichkeit, einseitige Eingriffe in diese organisch gewordenen und immer weiter sich organisch verändernden Bindungen vorzunehmen, bildet die Grundlage allen musikpädagogischen Arbeitens.

Eine unausbleibliche Folge der umfassenden geistigen Spannweite dieses Auftaktes war es, dass nunmehr bei Eintritt in die eigentlichen Verhandlungen die geistige Gesamthaltung abglitt. Über die Ergebnisse praktischer Einzelarbeit wurde im jeweiligen Ausschnitt des Betätigungsfeldes gesprochen und zwar nicht schlechter, im Gegenteil, eher besser, als es sonst auf Kongressen im allgemeinen geschieht. Die Auffassung von der pädagogischen Verantwortung kam allerseits zum Ausdruck. Vor allem bei dem beherzt zupackenden Siegfried Günther, der sorgfältige Pflege moderner Musik in der Schule als pädagogisches Mittel des Angleichs der Schüler an die Umwelt und demnach als ein moralisches Muss forderte. Im allgemeinen wird dieses Muss noch mehr als im Zeichen

[1]) Die Aufweisung dieses entwicklungsgeschichtlich bedingten Zusammenhangs widerlegt auch den Vorwurf des gewaltsamen Zurückgreifens moderner Musik auf abgestorbene Formen. — Die musikalische Renaissance stellt ganz einfach durch Parallelentwicklung eine zeitgeschichtlich gebundene gleichgerichtete Entwicklung dar, die sich im Zeichen lebendiger Bewegtheit sehr bald von ihrem vorgeblichen Vorbild lösen wird.

ministerieller Verordnungen stehend begriffen, zum Teil wird ihm noch kräftig entgegengearbeitet, eine Einstellung, die in jedem Sinne falsch, weil gegen die unaufhaltsame Bewegungstendenz gerichtet ist, mögen ihr noch so persönlich achtbare und ehrliche Anschauungen zugrunde liegen. Verderblich ist vor allem das vielfache Beiseitestehen gegenüber der Jugendbewegung, ein Gefühl, das zum Teil ganz merkwürdige Folgerungen zeitigte, die zum Teil darin gipfelten, die Schule der Bewegung nach Möglichkeit zu verschliessen. Hier harrt noch vieles der Umstellung, und schwache Anzeichen lassen darauf schliessen, dass die Wende bevorsteht.

Erfreuliche Fortschritte auf dem Gebiete des „Querverbindungen" im Sinne der ministeriellen Richtlinien schaffenden Anschauungsunterrichts sind festzustellen. Lichtbild und Schallplatte fördern durch Zusammenwirken optischer und akustischer Eindrücke zu einem sinnvollen Ganzen das Sicheinfühlen in einen Wesensinhalt und damit die selbsttätige Erarbeitung eines Komplexes.

Die doppelte Stellung der Schulmusik, ihre Zugehörigkeit zur musikalischen und zur pädagogischen Ordnung, hat zur Folge, dass ihre Schicksale nicht eindeutig bestimmbar sind, solange nicht einheitlich gerichteter Dienst an der Volksgemeinschaft heterogene Entwicklungszüge unter dem Gesetz eines gemeinsamen Wollens zur gleichgerichteten Kraftäusserung bindet. Bis dahin wird es Sache der elastischen Anpassungsfähigkeit sein müssen, nach keiner Richtung hin den Anschluss zu verlieren, aus dem allein befruchtender Antrieb gewonnen wird.

Hans Kuznitzky (Berlin).

Musikleben

KLEINE BERICHTE

Die Düsseldorfer Oper brachte die zu neuer Fassung umgearbeitete Oper „Hypatia“ von Roffredo Caëtani zur Aufführung.

Die Stadt Würzburg veranstaltete vor einigen Tagen ihr Sechstes Mozartfest, bei dem Irene Eden und Marianne Rau-Hoeglauer Arien und Lieder vortrugen. Hermann Zilcher leitete die Kammermusik- und Orchesterabende im Würzburger Residenzschloss, das sich durch Architektonik und Akustik besonders gut zu diesen Mozartaufführungen eignete.

In Prag spielte das Novak-Frank-Quartett neue Kammermusik von Hans Krasa, Victor Ullmann, K. B. Jirak und Maurits Frank eine „Sonate für Violoncello allein“ von Fidelio Finke.

BEVORSTEHENDE AUFFÜHRUNGEN

Die diesjährigen Heidelberger Festspiele bringen eine Aufführung des „Kätchen von Heilbronn“ mit Begleitung von Karl Maria von Webers Musik, die Emil Alfred Herrmann zusammenstellte.

Richard Strauss „Rosenkavalier“, der in der Grossen Oper in Paris mit viel Erfolg gespielt worden ist, wird in nächster Zeit in vielen andern Städten Frankreichs zur Aufführung gelangen.

VERSCHIEDENES

Franz Schrecker hat ein neues Werk für Singstimme und grosses Orchester „Vom ewigen Leben“ beendet.

In Wien wurde vor kurzem eine neuentdeckte Komposition von Franz Schubert für Klavier und eine Singstimme „Der 13. Psalm“ uraufgeführt. Das Werk ist leider unvollendet geblieben.

Die 6. Reichsschulmusikwoche findet vom 3.—9. Oktober d. J. in Dresden statt, nachdem das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht seit 1921 Schulmusikwochen in Berlin, Köln, Breslau, Hamburg und Darmstadt veranstaltet hatte.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hans Mersmann, Berlin-Grunewald (Siedlung Eichkamp), Neufertallee 5. Fernsprecher: Uhland 3785 / Für die Anzeigen verantwortlich: Dr. Johannes Petschull, Berlin W 30 / Verlag: B. Schott's Söhne / Geschäftsstelle: Berlin W 62, Wittenbergplatz 3 a / Druck: Buchdruckerei Hermann Freyhoff, Oranienburg und Bernau

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats / Sie ist zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt nur durch die Geschäftsstelle „Melos“, Berlin W 62, Wittenbergplatz 3 a, Fernsprecher: Steinplatz 294, Postscheckkonto nur Berlin Nr. 19 425 Auslieferung für den Buch- und Musikalienhandel nur Leipzig, Lindenstrasse (B. Schott's Söhne).

Das Einzelheft kostet 80 Pf., das Abonnement jährlich (12 Hefte) 8.— Mk., vierteljährlich (3 Hefte) 2.— Mk. (zuzügl. 10 Pf. Porto p. H., Auslandsporto 15 Pf. pro Heft).

Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage. Rückporto ist beizufügen. Für unverlangte Einsendungen kann keine Gewähr übernommen werden. Nachdruck nur mit ausdrücklicher Genehmigung gestattet.

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SECHSTES JAHR August/September 1927 HEFT 8/9

INHALT:

PREIS: 1 Mark 60 PFENNIG
(Doppelheft)

SCHRIFTLEITUNG: HANS MERSMANN

VERLAG: B. SCHOTT'S SÖHNE * MAINZ
LEIPZIG * LONDON * BRÜSSEL * PARIS

Das nächste Heft erscheint
— am 15. Oktober 1927 —

Otto Gombosi (Budapest)

UNGARISCHE MUSIK DER GEGENWART

Der Kampf um die moderne Musik hat in Ungarn seine interessanten und eigenartigen Züge. In die Schlachtrufe der Parteien mischen sich Argumente und Beschuldigungen, die nur aus der Lage des ungarischen Musiklebens erklärlich und verständlich sind. Mannigfaltige Schichtung der Bestrebungen und Interessen führt die Musiker in eines der einander feindlich gegenüberstehenden Lager und die hochgehissten Flaggen der Schlagworte weht der Wind des alten ungarischen Fluches: der Uneinigkeit. Die Reibungsflächen beschränken sich nicht nur auf den überall vorhandenen Antagonismus zweier Generationen, zweier Weltanschauungen. Es wird noch schärfer die Frage der spezifisch ungarischen Kunstmusik und ihrer Möglichkeiten umstritten.

Mit dem Auftreten der Grossmeister der Moderne in Ungarn beginnt das Bekanntwerden und die Wiederbelebung der ungarischen Volksmusik, die — bisher kaum bekannt und gar nicht beachtet — nun das Schaffen der jüngeren Generation in höchstem Grade beeinflusst und bestimmt. Das zentrale Problem der ungarischen Musik ist ohne Zweifel das der Volksmusik: ihrer Entdeckung, Belebung und ihres Siegeszuges.

Es ist eine jener Zufallserscheinungen, die nur die Kurzsichtigkeit als solche, und nicht als höchste Notwendigkeiten des Schicksals ansieht, dass eben im Moment des Aufflammens der modernen Musik das Volkslied in den Mittelpunkt des allgemeinen Interesses gerückt ist. Das fliesst eben aus dem Erlösungsbedürfnis der ungarischen Musik. Die diesbezüglichen Bestrebungen des vergangenen Jahrhunderts mussten notwendigerweise an der Unmöglichkeit der organischen Einfügung eines ganz anderen Gesetzen gehorchenden Materials in die Schranken westeuropäischer Formenwelt scheitern. Die „ungarischen“ Elemente waren fühlbar nur Applikationen, Exotismen, mit Zwang angebrachte Fremdkörper, mit denen eine Bearbeitung, eine Harmonisation nichts anzufangen wusste. Indes handelt es sich zumeist nur um entstellte und verkalkte Hungarismen, um rhythmische und melodische Formeln, die viel mehr mit Zigeuner- als mit Volksmusik zu tun haben.

Die vergangenen Jahrzehnte zeigen eine lange Reihe unökonomisch arbeitender, sich in Aeusserlichkeiten verlierender Komponisten, die für die Musikkultur Europas gar keine Bedeutung haben, wo doch zur selben Zeit eine grosse Schar gefeierter ungarischer Virtuosen über die ganze Welt zog. Die lebendige Volkskunst bindet und bestimmt, und jene Musiker, denen keine andere, als eine dem Geiste und der Formenwelt der angeborenen Art der Musikalität entgegengesetzten Gesetzen gehorchende Schulung zuteil ward, mussten an diesem Gegensatze Schiffbruch erleiden. Es war eben Schicksalsfügung, dass Bartòk und Kodàly, der einzigen Lösung ahnend bewusst, sich zu dem Volksliede wandten. Bartòk macht sich einerseits die Errungenschaften jeder modernen Richtung zu eigen, andrerseits baut er in einer parallelen Reihe mit einer fast experimentatorisch-strengen Logik

die latenten Möglichkeiten der neuen Welt der ungarischen Musik aus. Diese grossartige Synthese, die die grösste organische Entwicklungslinie der letzten Epoche ist, führt zu seinem persönlichen Stil, einer Spiegelung des jeweiligen Standes der zwei skizzierten Arbeitsgebiete als Faktoren; seine melodische und rhythmische Phantasie entfaltet, von der Volkskunst befruchtet, grosszügige Gedanken; organisch sich entwickelnde Formen erstehen aus dem Material; seine neuesten Werke zeigen asketisch-strenge kontrapunktische Faktur, die Harmonisation wird zum immer intensiver zusammengefassten, immer kompakter synthetisierten Unterbau. Höchste Konzentration, intensivster Ausdruck, herbe Strenge, Sparsamkeit im Aufwande der Mittel und überquellender Reichtum der Gedanken: die gesundeste, abgeklärteste, meistverheissende Erscheinung der modernen Musik.

Ob es eine nur persönliche Lösung ist, oder den Ausgangspunkt einer neuen Schule bildet, ist wohl die spannendste Frage der Zukunft. Wohl zeigen sich in den Arbeiten der ungarischen Komponisten-Jugend manche Beziehungen zu seiner Kunst, aus deren Bannkreis sich keiner zu entziehen vermag. Nicht nur äusserliche Effekte sind damit gemeint, wie etwa sein Klaviersatz, seine persönlichen Redewendungen, seine Klangeffekte. Der Hang zur grossartigen Formung (worunter natürlich nicht die Länge, sondern die Einheitlichkeit verstanden werden soll), zum organischen Eigenmachen jeder Errungenschaft, zum Immervorwärtsstreben sind jene Eigenschaften, die an ihm am meisten faszinieren. Die Zukunft der ungarischen Musik hängt davon ab, ob sie sich im Geiste dieser Kunst weiterentwickelt.

Die strenge Schule der Komponisten-Jugend ist aber die von Zoltán Kodály. Als Pädagoge ebenso vorsichtig vorwärtsschreitend und alles immer wieder überprüfend, wie als Komponist, schuf seine kontemplative Natur nicht nur seinen persönlichen Stil und seine eigene Gefühls-, und Ausdruckswelt, — eine Welt, die zwischen engen Grenzen oft Tiefen von grösster Anziehungskraft hat, — sondern auch eine Sprache, deren Redewendungen sehr schnell Gemeingut seiner Schüler werden. Wo Talent und Selbstgefühle die Schüler nicht auf eigene Wege führt, wird aus dem Ausdruck der Persönlichkeit nur ein Cliché für konservative Schlagworte.

Diese im Rahmen der Moderne sich herausbildende konservative Richtung scheint an den offensichtlichen Gebilden der Volkskunst haften zu bleiben, sucht weniger ihre latente Welt, interessiert sich kaum für neue Ergebnisse und droht langsam zur formalistischen, ziselierenden Kleinkunst zu verkalken. Diese Spaltung innerhalb der modernen Richtung gab zu den eigenartigsten musikpolitischen Einstellungen und Beziehungen Anlass. Einerseits erhielten die „Volksliedler" das beschränkte Bürgerrecht, und die ganze Last des Ketzerbannes drückt die Fortschrittlichen. Andrerseits aber verklagt man erstere von Seiten der Fortschrittlichen wegen Schematismus der Arbeitsweise, Begrenztheit des Horizonts und Interesselosigkeit um die Zukunft.

Der Kampf um die echte ungarische Musik heisst die Parole. Doch stecken dahinter oft persönliche Eitelkeitsmomente und tiefgehende wirtschaftliche Interessen. Hier kämpft fast ein jeder gegen alle anderen, und diejenigen, die still und

ernst arbeiten, werden totgeschwiegen. Und in diesem wüsten Kampfe kann die moderne Musik nicht gedeihen. Seit Jahren ist es nicht gelungen, die ungarische Sektion der Gesellschaft für Zeitgenössische Musik ins Leben zu rufen; das Publikum hat keine Gelegenheit, gute moderne Musik zu hören, sein Interesse ist dafür noch gar nicht erweckt. Selbst ausländische Künstler werden gewarnt, ja nicht moderne Musik zu spielen.

Es gehört eine Dosis Heroismus zum Komponieren. Die Werke bleiben unaufgeführt, da das einzige nennenswerte Musikzentrum Budapest ist und diese eine Stadt nicht die nötige Aufnahmefähigkeit besitzt. Und doch sind die schätzenswerten Komponisten gross an der Zahl. Wir skizzieren einige Profile, die neben Bartòk und Kodàly, die wohl nirgends mehr vorgestellt werden müssen, die markantesten Züge zeigen.

Alexander Jemnitz ist in Deutschland der Bekannteste. Und mit Recht. Jemnitz ist in seiner Kultur deutsch, er ist der Grenzbote, der Vorposten deutschen Geistes. So nimmt er hier eine Sonderstellung ein. Allem Spielerischen fremd, ist ihm alles nur einmalige Ausdrucksnotwendigkeit, alles tiefinnerlich, fast monomanisch durchgestaltetes Erlebnis. Das eigenartig-organische Entwickeln der Gedanken zeigt, von Reger und Schönberg ausgehend, stark charakteristische Züge. Ein Gestalter und Grübler voller Ehrlichkeit, der sich seine persönliche Welt voller Strenge und Konsequenz ausbaut.

Auf Georg Kuòa's Gedankenwelt war eine Periode Bartòks (Elegien, 14 Klavierstücke) am meisten befruchtend. Eigenartiges, ausdrucksatte Linien der Melodien von expressiv-zackiger Zeichnung, fast nur rhythmische Wirkungen der Wiederholungen einer charakteristischen Klangkombination, Ostinatowirkungen, mehrfache Verdoppelung der Linie in Akkordparallelreihen, die wie räumliche Plastik anmuten, sind seine Mittel. Ein Mensch der Gegensätze: groteske und zerknirschende Tragik sind seine Lieblingsstimmungen. Starkes illustratives Talent, das Gedanken von äusserst klarer Bedeutung hat und diese auch interessant auszubauen versteht. Seine grösseren Werke harren noch einer Uraufführung.

Laudilau Lajtha wird noch mehr verschwiegen. Einige kürzere Jugendkompositionen wurden nur gedruckt, zwei grössere Kammerwerke (Klavierquartett und -quintett) kamen in den letzten zwei Jahren zur Uraufführung. Diese aber stellten eine eigenartiges Persönlichkeit vor. Konstruktive Betrebungen, die in vieler Beziehung mit denen Bartòks parallel laufen, doch nicht von dieser durchschlagenden Intensität, dieser heiligen Besessenheit, diesem fanatisch-zielbewussten Vorwärtsstreben sind, verleihen seinen Werken eine magnetische Kraft. Er hat ein Gefühl für grosse Gebärden, für Gesang aus voller Brust, für kontrapunktische Kombination und Verflechten von grossgewölbten Melodien, die in ihrer schlichten Faktur fast volksliedmässig einfach und aus einem Gusse sind. In seinem Hang zum Grossen, zum langgedehnten Melos, zur kontrapunktischen Arbeit mutet er, als ein ins modern-ungarische übersetzter César Franck an, zumal die Wucht seiner harmonischen Konzeption oft an die Farbenwirkungen des französischen Meisters erinnert. Er kämpft mit der Materie, die sich dem Schwunge seiner Phantasie, dem Strome seiner Gefühle entgegensetzt, und besiegt

sie, bindet sie mit den festen Ketten der strengen Form. Lajtha bewies noch nicht die souveräne Macht seiner Hand, er hat sich aber eine Welt nach seinem eigenen Bilde geschaffen. Eine Welt, die noch der Entdecker harrt.

Etwa im Verhältnis Bartòk-Kòsa steht Hugo Kelen zu Kodàly. Der Grossvater seiner Werke väterlicherseits ist das Volkslied. In manchen Gesichtszügen erkennen wir noch dessen Kraft und Schlichtheit. Das Enkelkind aber ist feinnervig und empfindsam.

Die jüngste Komponistengeneration zeigt schon heute bemerkenswerte Talente. Es wäre wohl noch verfrüht, sie einzeln zu charakterisieren. Sie bringen eine technische Reife aus der Schule und ringen um den Horizont. Ihre Blicke streifen umher über die Grenzen. Sie haben gierige Augen, wollen alles sehen, alles sich zu Eigen machen, alles — auch das ungarische Volkslied, in dem sie verwurzelt sind — in die höhere Einheit des persönlichen Stils vereinigen. Indes haben sie's ja gar nicht leicht. Sie leben im Schatten grosser Talente und laufen Gefahr, nur Nachahmer zu werden. Sie haben auch mit der Gleichgültigkeit zu kämpfen. Doch auch der Drang nach dem Neuen, das Verantwortungsgefühl ist in ihnen wach. Sie sehen, dass Bartòk nicht nur die Materie bezwungen, sondern auch in der ethischen Kraft seines Tuns und Wollens ein Beispiel gegeben hat. Sie wissen, dass sie ihre eigene Welt schaffen müssen und nur wenn das gelingt, kann der Gleichgültigkeit ein Ende gemacht werden.

Das ist aber die Voraussetzung einer künftigen ungarischen Musikkultur.

Peter Panòff (Berlin)

DIE RUSSISCHE OPER IN IHRER STELLUNG ZUR WESTEUROPÄISCHEN MUSIK

Überblickt man die ganze russische Musik in ihrer historisch-stilistischen Entwicklung, so erkennt man trotz steiler bizarrer Sprünge und teilweise hoch ausgeprägter Eigenart doch eine starke und lebendige Beziehung zu der Musik Westeuropas. Diese bildet gleichsam für die russische Musik einen Magneten, dessen Anziehungskraft zeitweise weniger intensiv, aber doch kontinuierlich gewirkt hat. Die Stärke dieser magnetischen Anziehungskraft beruht vor allem auf einer stolzen Tradition, die Gipfelpunkte schöpferischen Schaffens aufzuweisen hat. Auch in der russischen Musik sind derartige Gipfelpunkte sichtbar; es fehlt ihnen jedoch das breite Fundament der Vergangenheit. Ein zielbewusster Aufschwung der russischen Kunstmusik beginnt erst in einer Zeit, in der die durch das Schaffen eines Wagner, Liszt, Berlioz verkörperten romantischen Ideen bereits ihre grössten Triumphe gefeiert haben. Es ist vielleicht das Verhängnis der damaligen russischen Komponistengeneration, dass ihr stark potenzierter Schaffensdrang in einen so überfeinerten Ideenkreis hereingezogen werden musste.

Die aus diesem Boden entsprossene frühreife Blüte ist zwar von einem nachhaltigen, aber keinem gesunden Einfluss auf die spätere Entwicklung der russischen Musik gewesen.

Schon die Anfänge der russischen Oper gegen Ende des 18. Jahrhunderts zeigen den unheilvollen Einfluss, den die damals in Russland inaugurierte italienische (neu-neapolitanische) Oper ausgeübt hat, die ja schon längst den Höhepunkt ihrer Entwicklungslinie überschritten hatte und stark dekadente Züge aufwies. Es blieb nicht nur bei rein epigonenhafter Nachahmung italienischer Opernmuster, viel verderblicher wurde die damit verknüpfte Verflachung des musikalischen Geschmacks, die die Möglichkeiten einer gesunden Entfaltung schöpferischer musikalischer Kraft versperrt hat. Das zeigen die leichtfertigen Bühnenwerke eines Fomin, Matynsky, Tittoff, Paschkewitsch und später Werstowski.

Das Eindringen der französchen Vaudevilles hat ebenfalls manches zur Entartung russischen Opernschaffens beigetragen. Bemerkenswert ist jedoch, dass die ersten Regungen zu einer nationalen Selbstbesinnung aus einem Dilettantenkreise hervorgingen, der dazu berufen war, bodenständige Elemente in die russische Oper hineinzutragen und so für die weitere Entwicklung neue Perspektiven zu eröffnen. Ich meine Michael Glinka, der in seinem Opernschaffen trotz starker Abhängigkeit von den westeuropäischen Opernformen Webers und Cherubinis doch sein Hauptaugenmerk auf die Einbeziehung und Verarbeitung der eigenartigen russischen Volksmusik gerichtet hat. Nur in dieser Beziehung ist er Künder einer neuen Zeit, indem er durch bewusste Unterstreichung des Bodenständigen eine grössere Ursprünglichkeit des musikalischen Ausdrucks erzielte. Die Behauptung des Nationalen, d. h. die Abhängigkeit von der Volksmusik in bezug auf Melodik, Harmonik, Rhythmik, Ideologie und Aesthetik des Kunstwerkes hat verschiedenartige Entwicklungsstufen durchgemacht, ohne jedoch eine gesteigerte Vitalität aufzuweisen. Wichtig ist vor allem, dass die nationalen Tendenzen immer nur eine lokale und keine kosmopolitische Bedeutung erreicht haben. So ist das mit dem Opernwerk Mussorgskijs, dessen Stärke in der Wahrhaftigkeit bei der Darstellung des rein Menschlichen und dem hinreissenden dramatischen Ausdruck seiner Oper beruht, nicht aber in der Herausstellung des rein Volksmässigen. Dies ist auch der Grund für die allgemeine Bedeutung insbesondere seiner Oper „Boris Godunoff" und das tiefe Verständnis Westeuropas für dieses Werk. Es steckt darin ein urgesunder Naturalismus, der bei jeder Aufführung immer wieder von neuem erfrischt und belebt. Anders gestaltet sich das Opernschaffen Rimski-Korsakoffs: dank seinem eminenten technischen und musikalischen Können hat er das Nationale zu höchster Ausprägung gebracht. Es sind grossartig und prunkvoll ausgestattete Werke, in denen das Volksmässige verschieden variiert und beleuchtet wird. In der Gestaltung seiner Ideen war er allerdings nicht stark und eigenartig genug, um wirklich Bleibendes und Übernationales zu schaffen. Das zeigt sich auch in seiner zum Teil grossen Abhängigkeit von dem Ideenkreis Wagners. Sserow und Rubinstein haben in ihrer starken Anlehnung an Westeuropa keine besonders individuellen schöpferischen

Züge in das russische Opernschaffen hineingetragen. Es war noch immer ei
tastendes Suchen nach neuen Elementen und neuen Ideen mit zeitweilige
Tendenzen nach Selbstbehauptung und Originalität, ein Hin und Her ohne feste
Ziel, was oft auf Kosten des Natürlichen geschah. Tschaikowski in seiner übe
feinerten Sensibilität, Rachmaninoff in seiner verträumten Ekstase entsprache
den damals herrschenden Strömungen und konnten sich deshalb leicht in Wes
europa einbürgern. Auch Strawinski und Prokofieff, die ganz Kinder ihre
Zeit sind, haben in hohem Masse die westliche Musikkultur in sich aufgenomme
wirken aber gerade hierdurch in ihrer Frische des Ausdrucks und in der An
wendung neuer Formprinzipien stilbildend auf die Entwicklung der Moderne

Robert Engel (Berlin)

HAT DIE ORGELMUSIK IN RUSSLAND ZUKUNFT?

Die Neugestaltung des Lebens in Russland hat eine ganze Reihe von Pro
blemen aufgestellt, die zum Teil gelöst sind, zum Teil noch ihrer Lösung harren

Unter diesen Problemen findet sich eins, das weder im Auslande noch i
der U. d. S. S. R. selbst genügend Beachtung findet. Dabei ist dies eine Frag
von ausserordentlicher Tragweite, die, bei richtiger Behandlung und Einschätzung
der russischen Musik Wege öffnet, auf denen die Russen womöglich die führend
Stelle einnehmen könnten. Dies Problem ist die Orgelmusik auf durchaus wel
licher Basis.

Als bekannt kann vorausgesetzt werden, dass gerade dieser Zweig der Ton
kunst in Russland fast ganz übersehen wurde, denn die weltliche Behörde de
alten Russlands unterstützte die Orgelmusik durchaus nicht und die kirchlich
liess ja überhaupt keine Instrumentalmusik zu. Deshalb konnte sich diese Musi
in Russland nie recht entfalten, trotzdem zahlreiche bedeutende russische Musike
aus allen Zeiten, vor allem aber Glinka selbst, sich für Orgelkunst begeisterten
viele Musikliebhaber des alten Russlands, wie z. B. der persönliche Freun
M. I. Glinka's W. P. Engelhardt, der Publizist und Musikschriftstelle
W. F. Odojewskij u. a. liessen sich sogar vom Meister Friedrich Ladegast Orgel
für ihren Hausgebrauch bauen.

Es ist bezeichnend, dass es nicht immer die westlich gerichteten grosse
Russen waren, die sich für Orgelmusik begeisterten. So gehörte zu den eifrigste
Freunden der Orgel auch W. W. Stassow, der intimste Freund Mussorgskijs un
der Troubadour der sogenannten „neuen russischen Schule".

In seinen „Briefen aus fremden Ländern" schrieb dieser hervorragend
Kunst- und Musikschriftsteller im Jahre 1878 folgende heute ganz besonder

aktuell anmutenden Worte: „Ich erfuhr zum erstenmal, wie neu, mächtig, grenzenlos und voll Schönheit die Ausdrucksmöglichkeit der Orgel ist. Alle zauber- und sphärenhaften Wirkungen eines Berlioz oder Glinka, die ganze Riesengrösse eines Bach und Händel, die Grossartigkeit Schumanns, die erhabene Abgeklärtheit Beethovens und hundert andere Eigenschaften sind einer Orgel und folglich auch einem einzigen auf ihr spielenden Organisten zugänglich, der mit dem grössten, talentvollsten Orchester wetteifern kann. Vergegenwärtigen Sie sich dies alles auf einmal, und Sie werden sich unwillkürlich sagen müssen: welche Zukunft steht diesem Instrument noch bevor (vielleicht sogar bei uns, die bisher der Orgel, infolge der Eigenart unserer historischen Entwicklung fremd waren)".

Fast ein halbes Jahrhundert später (1926) schrieb ein anderer russischer Musikschriftsteller — Igor Gljeboff — in seiner Broschüre „Polyphonie und die Orgel der Gegenwart", die charakteristischerweise dem Andenken S. I. Tanejeffs gewidmet ist und zum Gegenstand die polyphone Tonkunst, die Orgelkultur und die Musikgegenwart hat: „Die Frage der Verbreitung der Orgelkultur in den Verhältnissen der russischen Musikgegenwart ist durchaus nicht eine Laune des Geschmacks. Die Orgel hat im Laufe ihrer jahrhundertelangen Entwicklung eine hochkünstlerische Musikliteratur aufzuweisen, und es ist unmöglich, die Bedeutung dieser Literatur lediglich durch die Anerkennung ihrer rein formalen Bedeutung einerseits oder ihrer engkultischen andererseits zu beschränken." Und an einer anderen Stelle: „Der Organist-Tondichter und der Organist als Vortragender sind vor einen Mechanismus gestellt, der die Möglichkeit gibt, die Musik aus einem intimen und beschränkten Bereich in die Freiheit der breiten Einwirkung auf die Allgemeinheit zu führen."

Gljeboff hat hiermit den Kern der Frage getroffen, denn gerade auf dem Gebiet der Einführung der breiteren Schichten in die Musik und umgekehrt kann die Orgel ausserordentliches leisten. Jetzt, da die Orgelkunst durch keine konfessionellen oder rituellen Rücksichten mehr eingeschränkt ist, kann sie sich voll und ganz entfalten. Nicht ohne Grund hegen die russischen Musiker die Hoffnung, dass das erste Werk des jungen russischen Komponisten Kuschnarjoff, Passacaglia und Fuge fis-moll, komponiert 1923, den Anfang einer neuen Aera der russischen polyphonen Kultur im Ceiste S. I. Tanejeffs bildet.

Für die weitere Entwicklung dieser Kunst sind die geistigen Vorbedingungen äusserst günstig. Von einer Industrialisierung, einem zu geschäftigen Geist auf diesem Gebiet ist Russland vorläufig, zum Glück, verschont, denn es gibt dort weder eine Radio-, noch eine Kinoorgel mit Ziegenmeckern, Autohupen, Kuhbrüllen und dergleichen antimusikalischen „Stimmen", wie wir sie schon in zahlreichen Exemplaren besitzen. Wenn in einer deutschen Musikzeitschrift vor kurzem zu lesen war, dass die Entwicklung der Orgel während der letzten 100 Jahre die musikalischen Freunde von ihr fortgedrängt hat und die kirchlichen für dieses Instrument nichts getan haben, ausser es zu zerstören, so kann von der Entwicklung der Orgel in Russland das Gegenteil behauptet werden. Kirchliche Freunde der Orgel gibt es dort überhaupt nicht, und die musikalischen Freunde zeigen eine Begeisterung, um welche die deutschen Organisten ihre russischen Kollegen

beneiden können. So schreibt der bekannte russische Musikschriftsteller Eugen Braudo im Heft I des laufenden Jahrganges der Moskauer Monatsschrift „Presse und Revolution“, in dem er das Musikleben Moskaus schildert, folgendes: „Für die Orgelmusik ist in Sowjet-Russland überhaupt grösseres Interesse vorhanden, als es anzunehmen wäre. Drei Konzerte des bedeutendsten deutschen Organisten Prof. Alfred Sittard, welche von der Russischen Philharmonie veranstaltet wurden, haben den wärmsten Widerhall bei den breiten Schichten gefunden.“

Einem Privatbrief aus der anderen russischen Hauptstadt entnehme ich folgende Zeilen, die sich mit dem, was Braudo in Moskau beobachtet hat, fast vollkommen decken: „Das Konzert unseres Organisten mit einem riesengrossen Programm aus Werken von Cabezon, Frescobaldi, Gigault, Bach, d'Aquin, C. Frank, Reger, Roger-Ducasse und des jungen russischen Komponisten-Polyphonisten Chr. St. Kuschnarjoff, übertraf alle Erwartungen; die Karten waren bald vergriffen, und etwa 200 Zuhörer mussten unverrichteterweise nach Hause gehen.“ Wir sehen folglich, dass die Vorbedingungen geistiger Natur die günstigsten sind. Es kommt noch als schwerwiegend hinzu, dass das Empfinden der zahlreichen Freunde der Orgelmusik nicht im geringsten verdorben, ihre Einstellung durch keine Tradition oder ähnliches belastet ist. Auch die russischen Orgelkomponisten, soweit man die jüngeren Kräfte unter ihnen in Betracht zieht, sind frei von jeglichen, ein für allemal festgelegten Einstellungen und können folglich das Gebiet der polyphonen Kunst, das in der russischen Orgelmusik noch jungfräulich ist, mit grossem Erfolg beackern.

Nun bleiben die Vorbedingungen materieller Art. Diese würden sich aber in Anbetracht der glänzenden Aussichten und der verhältnismässig geringen Kosten unbedingt lohnen. Russland hat ja schon zur Zeit in den grossen Städten einige gute Orgeln, in der Provinz wie auch z. B. in den Kolonien der Wolga-Deutschen könnten hier durch Eintausch kleinerer Orgeln in mittlere, die sich für Konzertzwecke eignen, gute Erfolge erzielt werden. An Interesse fehlt es, wie wir bereits gesehen haben, nicht. Auch seitens der ausübenden Musiker ist ein solches zu verzeichnen, denn an den Konservatorien in den beiden Hauptstädten sind etwa je zehn Schüler in den Orgelklassen, was für die russischen Verhältnisse ja gar nicht wenig ist.

Sollte die Regierung ein Entgegenkommen auf diesem Gebiete zeigen — und weshalb sollte sie es eigentlich nicht? — und den Orgelbau fördern, so würde auch die Zahl der Schüler in den Orgelklassen sofort anwachsen. Auch das bereits vorhandene Interesse der Komponisten könnte sich dann in eine grosse Tat umwandeln und eine neue Orgelliteratur auf ganz neuer, echt russischer Grundlage heranwachsen.

Diese wie überhaupt die ganze Orgelkultur würde neue Wege einschlagen, Wege, die nicht auf dem Gebiet des Kultus, sondern dem der Erweckung, Erweiterung und Stählung des Gemeinschaftsgefühls liegen, zu welchem ja die Orgel wie wohl kaum ein anderes Instrument geschaffen ist.

Zieht man alles in allem zusammen, so muss die von uns gestellte Frage, ob die Orgel in Russland Zukunft hat, unbedingt bejahend beantwortet werden.

Wolfgang Greiser (Elbing)

LITAUISCHE MUSIK

Als Typus einer durchaus exakten Musikforschung, die zugleich auch der Aesthetik der Musik ihre Dienste nicht versagt, wird auch die Forschung anzusprechen sein, die nicht nur die vergleichende Musikwissenschaft nicht ausschaltet, sondern neben die Probleme der eigenen nationalen Musik auch die der fremdländischen Musik, das landesunübliche Tonsystem und die Rhythmuskomplexe anderer Völker und Stämme in ihren Wertmassen gegen das Heimische einstellt. Daraus ergibt sich ein Forschungsgewinn von ungeahnten Perspektiven. Ja, eine derart betriebene Musikforschung reiht sich letzthin eigentlich an die Gebiete moderner Völkerkundeforschung an und stützt diese durch Wesenselemente, die stark sind und unbestritten bleiben; denn nur in der Harmonie, die zwischen Mensch und Dasein besteht, oder auch nur in der Dissonanz, die sich aus derartigen Möglichkeiten und Notwendigkeiten erschliesst, ergibt sich aus dem Dokument der Vergangenheit der Daseinsbegriff des Heute für das Morgen und die Analyse des Gestern für das Jetzt.

Das war zu allen Zeiten so. Denn für alles das, was durch das Gefühl ausdrückbar ist, was empfindungsnahe an uns herangetragen werden soll, was über den Wert des einfachen Sprachausdruckes erhaben ist, dafür bietet sich allein in der Musik das reichste Mitteilungsfeld. Musik ist seelische Mitteilsamkeit. Darum ist ihr Wesen irreal. Darum verstehen wir die Seele eines Volkes, am tiefsten erfassend, aus dem universalen Charakter seiner musikalischen Kunst und aus dem Tonlande seiner Lieder.

Wenig bekannt ist bisher die litauische Musik. Man weiss zwar allgemein, dass sie Anklänge enthält an jenes unsagbar eintönig-schwermütige Psalmodieren, das den russischen Volksgesang auf eigentlich nur ganz wenigen Tönen trägt, und es wird auch bekannt sein, dass eine bis zur Ermüdung gesteigerte Unendlichkeit von Wiederholungen allgemeinhin ein Charaktermoment der gesamten nordöstlichen Musikweisen Europas ist. Da wir den gleichen Erscheinungen aber auch anderwärts, z. B. im Musiktemperament des einfachen Italieners begegnen, so dürfte es immerhin interessieren, der an sich sonst wenig bekannten Musik Litauens einige Sonderbetrachtungen zu widmen. Die Klangerscheinungen der litauischen Musik sind seltsam, ihre Spannungen bleiben reizvoll, ihre Typisierungen erscheinen individuell, der Grad ihres Empfindungsausdruckes pulst seelisch tiefgehend, und ihre gesamte Grundlage bleibt das ernste, reiche Volksgemüt des Litauers in einer fast grenzenlosen Hingabe an Heimatliebe und Memelstrom, zu Gott- und Naturverehrung. Das ist kurz gesagt das Charakteristikum der litauischen Volks- und Tonkunst.

Fast allen litauischen „Dainen" liegt in der Melodieführung die diatonische Tonleiter des griechischen Tonsystems zu Grunde. Sie wird aber musikgesetzlich weder von unseren Dur- noch vom Umfange unserer Molltonarten vollends umspannt. Ihr Tonfolgerahmen ist umgemein weit. Er will fast unbegrenzt er-

scheinen. Sodann ergibt sich als ein ganz charakteristisches Moment in der litauischen Musik immer und immer wieder die Halbtonstufung. Sie tritt derart überraschend, unvermittelt und unerwartet auf, dass sie anfänglich nur zu befremden scheint, indessen sie sich jedoch sehr bald in der gesamten Tonfolge der litauischen Musik als ein derart starker Faktor erweist, dass man eben nur durch sie den Volksliedcharakter der litauischen Melodien verstehen und bewerten lernt. Auch tonumfanglich sind die einzelnen Melodien dieser Musikpflege so grundverschieden, dass hierbei ebenfalls nur von einer fast undenkbar willkürlichen Folge gesprochen werden kann, da eine musikalische Einreihung dieser Art Melodienfolge in bestimmte geordnete und geregelte Umfangsgesetze, die uns doch für den Einzelgesang so unendlich wichtig und für den Gruppengesang geradezu unerlässlich erscheinen wollen, hier völlig auszuschliessen ist.

Das litauische Volkslied ist ehemals entschieden einstimmig gesungen worden. Hiermit erweist es eine so auffällige, parallellaufende Uebereinstimmung mit der altgriechischen Vokalmusik, dass man aus dieser Erscheinung heraus auf die litauische Sprache als einem Idiom des Griechischen verwiesen wird, dem sie wesensverwandt ist; denn wie die gesamte vorchristliche Volksmusik die Verwendung des zweistimmigen Gesanges nicht kannte, so ist die Mehrstimmigkeitspflege der litauischen Musik ganz gewiss auch erst ein Ergebnis der christlichen, vielleicht sogar erst der spätchristlichen Musikpflege.

Die Akkordbildung wurde bei den Völkern der Alten durchweg durch allerlei Begleitinstrumente herbeigeführt. Die Litauer kannten die „Kanklys" als ein solches Instrument und haben wohl erst durch sie die Möglichkeit der Mehrstimmigkeit ihrer Lieder im 15. und 16. Jahrhundert bewusst erprobt und erwogen. Beim Liede tritt die reine Terzenbegleitung am häufigsten in Erscheinung, und sie fügt sich bei der allgemeinen und guten musikalischen Volksbegabung der Litauer durchaus leicht und sehr geschickt allen denjenigen Melodiengängen an, die das litauische Tonsystem so reizvoll und klangwirkend gestalten. Gerade die Terzenbegleitung liegt so auffallend im Gehör- und im Tonreiche aller litauischen Volksschichten, dass man sich nur darüber verwundern muss, das litauische Lied bis in das 18. Jahrhundert hinein fast ausschliesslich als einstimmigen Gesang ansprechen und antreffen zu müssen.

Recht viele Memellieder aus dem heutigen Litauen erinnern auch lebhaftest an die gregorianische Abschluss- und Leittonfolge. Sie enden zumeist so, dass ihre Schlussnote mit einem Leittone sofort wieder in das Anfangsmotiv dieser Lieder zurückführt. Dadurch entstehen dann eben — zumeist noch durch die sehr zahlreich vorhandenen Textstrophen direkt veranlasst — jene schon zuvor erwähnten unendlichen Melodien, die ganz gewiss ermüden würden, wenn nicht ein ganz eigenartiger Rhythmusbau immer und immer wieder neue Wendungen in die in gewissem Masse eben durchaus monotone Stimmführung hineinzutragen geeignet wäre.

Denn der Rhythmus der litauischen Lieder und Melodien ist in seiner Art wohl eben einzig dastehend! Er liegt fast in keinem Liede für den Verlauf der gesamten Melodienfolge fest, sondern verändert diese auf Grund und im Zu-

sammenhange textlich erforderter oder begründeter Rücksichten und in enger Anlehnung an besondere seelische Empfindsamkeitsbedürfnisse der musikübenden litauischen Volkskreise in einem geradezu unerhörten Wechsel ständig. So herrscht im Verlaufe der einzelnen Melodien sehr oft eine an völlige Willkür gemahnende rhythmische Unregelmässigkeit in den litauischen Gesängen vor, und sie führt in ein und derselben Tonfolge oftmals zu den eigenartigsten Erscheinungen. Es beginnen z. B. Lieder litauischer Volkweisen mit einem sehr exakten $^3/_4$-, $^2/_4$- oder $^4/_4$-Takt, um bald darauf in eine Sechsteltaktart geschleudert zu werden und schliesslich im $^5/_8$-Rhythmus zu enden. Ganz ähnliche rhythmische Willkürerscheinungen zeigt nun aber wiederum auch die altgriechische Musik, und so muss es wohl noch einer weiteren und vertiefteren Forschung überlassen bleiben, die vielen sprachlichen und tonsprachlichen Beziehungen zwischen dem Altgriechischen und Litauischen einmal restlos zu klären. Da aber die litauische Musik auch mancherlei Vermutungen ihrer Verwandtschaft zur Musik der Inder als gerechtfertigt erscheinen lässt, so dürfte der völkerkundlichen Forschung durch die Musikerschliessung des gegenwärtigen Litauens manch dankbare Aufgabe gegeben sein. Volk und Musik sind reinstämmig und geben mit ihren Anlehnungen an Natur oder an kulturelle Erscheinung nur mitteilsame Parallelen für Forschung, Erschliessung und Nutzung. Ihnen wird unsere kritische Musikwissenschaft noch viel Beachtung zuwenden dürfen.

Die Lebenden

Hermann Erpf (Münster i. W.)

LUDWIG WEBER: STREICHERMUSIK (QUARTETT)[1]

Diese Musik, die 1921 geschrieben ist, zeichnet sich vor den vielen zwischen 1919 und 1927 erschienenen Streichquartetten dadurch aus, dass sie bei aller Intensität und Vitalität des Ausdruckshaften eine bis in die letzte Note durchgeformte musikalische Gestalt besitzt, wie sie in allem, was „moderne Musik“ heisst, so selten und so unzulänglich angestrebt und erfüllt wird. Deshalb verdient diese Musik einen ausführlichen Hinweis und gestattet darüber hinaus grundsätzliche Erwägungen und Anfragen an das Gewissen der musikalischen Oeffentlichkeit, für die gerade jetzt der Zeitpunkt gekommen ist.

Aus einem einzigen melodisch-rhythmisch-harmonischen Keim entwickelt sich der ganze Aufbau in einer Konsequenz und Fülle der Beziehungen, für die es in der ganzen Musik der letzten Jahre kein Gegenbeispiel gibt. Wenn irgenwo, so ist hier von „Organik“ zu reden, von jener Einheit und Ganzheit, die nicht auf mechanischen, geometrischen Entsprechungen beruht, noch durch unbeherrschtes, chaotisches Herauswerfen angeblicher Einfälle erreicht wird, sondern allein aus lebendigem Wachstum hervorgeht. Wenn es neue Wege für die Musik unserer Tage gibt — Wege, die nicht in irgend einem Sinn aus den Kräften des Sonatenaufbaus, aus den Formmitteln einer ehemals lebendigen Vergangenheit zehren — dann sind sie hier. — In diesen Anfangstakten sind alle Elemente und Kräfte der Entwicklung enthalten:

(Beispiel 1) Takt 1—16.

Heftig bewegt.
V.1.u.2.
ff (2 bzw. 4)
Br.u.C. eine Oktave tiefer.
V.1.u.2.
Br.u.C.
V.1. ⑦
Br.
⑩

---

[1]) Aus räumlichen Gründen konnten die von dem Verfasser vorgesehenen Notenbeispiele nicht alle gebracht werden. Es wird deshalb auf die in dem Verlage von Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel, erschienene Partitur des Werkes verwiesen. Die Schriftleitung.

Der erste Takt enthält das bewegende Motiv, den Keim, aus dem sich der Organismus entfaltet. Dieses ist nicht nur, wie so häufig bei „moderner Musik“, eine unverbindliche Folge rhythmisierter Intervalle, sondern umschliesst in sich bereits alle späteren Beziehungen. Sein melodischer Ablauf beruht auf dem Spannungsverhältnis der Moll- und Durterz innerhalb der Quint; die Terzen *es-e* bestimmen die Richtung des melodischen Verlaufs, die Wucht ihrer gegenseitigen Abstossung bestimmt die Leittöne zu den Zieltönen der begrenzenden Quint. Die Schleuderwirkung der Wiederholung (Takt 2) führt über den Quintraum hinaus, zunächst nach unten (Takt 3/4), weiterhin entsprechend nach oben. Dabei werden die nächstanschliessenden Quinträume, *g-d* unten und *f-c* oben erreicht. Der erste Bewegungszug reicht bis Takt 7. Bereits in ihm entfaltet sich aus dem einstimmigen Beginn eine Zweistimmigkeit (Takt 5), zugleich Folge und Steigerung der schleudernden Wucht. In ihr prallen die zwei Terzen (nun *a-as*) zusammen; die Bewegungsfüllung der beiden Terzintervalle bleibt dieselbe, aber sie laufen durch die zeitliche Verschiebung nun gegeneinander. Damit ist aus dem melodischen Keim der klangliche Keim hervorgegangen, der die ganze harmonische Struktur des Stückes organisch beherrscht. Alle künftigen Klänge und Klangverbindungen stehen nicht isoliert, in ihrer Konstitution und ihrem Klangreiz nur aus sich selbst und ihrer näheren Umgebung bestimmt; sondern sie sind nach Intervallzusammensetzung und Zusammenhangsbedeutung das Ergebnis der Spannkräfte jener melodisch-harmonischen Grundzüge, die sie aus sich hervorgehen lassen und umgekehrt von ihnen wieder Impulse für die Weiterführung erfahren. Nachdem der erste Höhepunkt (Takt 7) erreicht ist, setzt eine zweite Entwicklung ein, in der das Motiv neue Quinträume erschliesst, die zu den bisherigen in Leittonverwandtschaft stehen; anfängliche Parallelführung mit den im ganzen Verlauf so wichtigen Querstandsverhältnissen geht (Takt 9) wieder in Gegenbewegung der Terzfüllungen über und entfaltet sich (Takt 10) zur Vierstimmigkeit unter Ueberbietung (*as*) des Höhepunkts (*g*) des ersten Anlaufs. Von hier ab erfolgt ein Rückgang bis Takt 16, wo ein deutlicher Einschnitt sich fühlbar macht.

Zum Verständnis des Zusammenhangs ist hier ein Ueberblick über den Gesamtverlauf des Stückes einzuschalten: das ganze, pausenlos zu spielende Werk umschliesst vier Hauptabschnitte oder Sätze, von denen der erste und dritte Allegro-, der zweite und vierte Adagio-Charakter haben; jeder ist in sich durch das Auftreten bestimmter Umbildungsformen des Hauptmotivs charakterisiert. Die Einschnittstellen zwischen diesen Sätzen sind deutlich gekennzeichnet durch melodische, harmonische, rhythmisch-metrische und Aufbau-Mittel, z. B. ausgeschriebene Dehnungen, Motivvergrösserungen, Wiederholungen als Schlussbestätigungen. Harmonisch laufen alle Abschnitte auf einen bestimmten Klang, einen Dominanttonika-Akkord der Hauptbeziehungstonart *c*-Moll aus, der in verschiedenen Gestalten auftritt, und jeweils aus der Stimmverknüpfung vorbereitet hervorgeht.

Der oben mitgeteilte Abschnitt Takt 1—7 stellt etwa das erste Viertel des ersten Allegro-Satzes vor. Auch er schliesst mit dem Dominanttonika-Akkord, der zuerst Takt 13 auftritt und Ende 15 und 16 bestätigt wird. Er steht in

bestimmtem Zusammenhang mit dem Takt 10 erreichten ersten vierstimmigen Akkord; dieser ist nämlich zu ihm ein Leittonklang, dessen sämtliche Töne Leittöne zu jenen Zieltönen sind. Die Lage seiner Töne ist, gemäss der vorausgegangenen zweistimmigen Entwicklung symmetrisch: er enthält je zwei Leittöne nach oben und nach unten zu dem anschliessenden Zielklang, der ebenfalls symmetrisch liegt. Die melodischen Doppelschlagsfiguren Takt 10—13 sind einerseits Umspiegelung seiner Töne, die die Spannung auf das Ziel verstärken, andererseits sind die Terzfüllungen nach dem Muster des Hauptmotivs, mit dem sie noch besonders in Hinsicht der Querstandswirkungen verwandt sind; drittens nehmen sie mit der Mixturwirkung ihrer Septparallelen die später so wichtigen Mixturen voraus. Der Abbau von dem Spannungshöhepunkt Takt 10 vollzieht sich in Motivverkürzung und schlussbildenden Wiederholungen. In den Schlussbestätigungen Takt 14 ist bemerkenswert das nochmalige verkürzte Durchlaufen der Stadien Zweistimmigkeit-Vierstimmigkeit-Akkord, das in zwei spiegelbildlich-symmetrischen Formen bei Verschiebung gegen den Taktschwerpunkt auftritt.

Diesem einleitenden Abschnitt stellt sich innerhalb des ersten Satzes ein ungefähr gleichgebauter (Takt 17—27) gegenüber, der mit ähnlichen Motivkombinationen unter Erschliessung wieder neuer Quinträume arbeitet und (Takt 24) zu einem zweiten, übersteigernden Höhepunkt führt. Der viertonige Klang von Takt 10 tritt hier f ü n f tonig, mit hinzugekommenen *des* auf (und ist damit zum vollständigen „vierfachen Leittonklang" der Tonika *c*-Moll geworden). Wieder folgt die Umspiegelung durch querständige Wechselnoten und (Takt 26—27) das Einmünden in den Dominanttonika-Klang.

Zu diesen beiden Abschnitten gesellt sich als Abklang des ersten Satzes eine Rückbildung und Verbreiterung der Motivik (Takt 28—41), die wieder auf der Dominanttonikaform stehen bleibt.

Der z w e i t e Satz, Adagio-Charakter, beginnt Takt 43 „ruhig lastend" und geht bis Takt 93. Er baut sich aus drei Abschnitten auf, von denen der erste Takt 43—55) einleitet, der zweite (Takt 56—73) „sich entfaltend" den eigentlichen Kern bildet und der dritte (Takt 74—93) schlussbildend wirkt. Neue Kombinationsmöglichkeiten des Hauptmotivs treten auf:

(Beispiel 2) Takt 43—46.

Br. get.

C. get.

Das Verhältnis der beiden Oberstimmen ist hier so, dass sie das Hauptmotiv (*es-des-c=e-fis-g*) auf sich verteilen und zu seiner umschliessenden Quint *c-g* die beiden Leittöne, die obere von oben, die untere von unten hinzufügt. In den beiden Unterstimmen liegt eine Quartmixtur in Leittönen zur schliessenden Quint. Das nächste Taktpaar kehrt das Verhältnis der Stimmpaare um, wobei die nahe

Verwandtschaft der Quartmixtur mit dem motivführenden Stimmpaar in Erscheinung tritt. Die nunmehr gegebenen neuen Elemente, die Terzfüllung des Hauptmotivs, die durch den Leittonzusatz ergänzte Quartfüllung und die Mixtur beherrschen den ganzen zweiten Satz, dessen zweiter Abschnitt sie folgendermassen kombiniert:

(Beispiel 3) Takt 56—60.

In den beiden Oberstimmen tritt nacheinander zweimal das quintfüllende Hauptmotiv auf, doch nicht wie früher von den beiden widerstreitenden Terztönen gegen die Randtöne vorstossend, sondern umgekehrt von diesen aus gegen die Terztöne spielend (beruhigt!). Die übrigen Stimmen sind an der Mixtur beteiligt, deren Herkunft und Quart-Quint-Bau aus Musikbeispiel 2 verständlich ist. Das Quart-Quint-Verhältnis, das auch weiterhin wichtig bleibt, steht auch in nahem Zusammenhang mit dem Dominanttonika-Akkord, der sich aus diesen Intervallen zusammensetzt. Die weitere Entfaltung der zweiten Gruppe führt schliesslich noch die später so wichtigen Taktüberschneidungen zum ersten Mal ein.

Die dritte Gruppe (Schlussgruppe) des zweiten Satzes (Takt 74—93) arbeitet mit einer neuen Kombination der Terzfüllung, zieht sich vom Quart-Quintraum ganz auf den Terzraum zurück und bildet schliesslich eine vierstimmige Führung ihres Motivs mit Schwerpunktsüberschneidungen in zwei rechtläufigen und zwei Gegenführungen folgendermassen aus (Beispiel 4: Takt 88—93).

Die früheren Quart-Quintmixturen werden hier durch eine Septmixtur übersteigert; im Auslaufen der sich wiederholenden Bewegungen treffen sich schliesslich die Schwerpunkte der Stimmen auf einer neuen Form des Dominanttonikaklangs, der hier den Einschnitt zwischen dem zweiten und dritten Satz anzeigt.

Zum Verständnis der im dritten Satz („Heftig bewegt") neu auftretenden Umbildungen des Hauptmotivs vergegenwärtige man sich nochmals dessen Intervallaufbau: er beruht auf einer Kombination der zwei Terzfüllungen, die bisher nur innerhalb der umschliessenden Quint angesetzt waren. Diese kann man sich auch von aussen an das Quint-, bzw. Quartintervall angesetzt denken und erhält dann eine Reihe verschiedener Formen, wie sie im Folgenden (bezogen auf die Quint, bzw. Quart *c-g*) aufgezeichnet sind:

(Beispiel 5)

a) b) c) d) e) f)

Nicht alle möglichen Intervallkombinationen sind damit erschöpft; doch zeigt die Aufzeichnung diejenigen, die in dem Werk eine Rolle spielen. a) beherrscht den ersten Satz, b) tritt zuerst im zweiten hervor, der dritte bringt

neu die weiter gespannten Formen, c), d), e) und die engste Form f) bleibt dem letzten Satz vorbehalten. Nicht nur die Tatsache des Auftretens aller dieser Umbildungen des Hauptmotivs, sondern gerade ihr besonderes Hervortreten an den bestimmten Stellen des Gesamtablaufs kennzeichnet die ausserordentliche Geschlossenheit und technische Beherrschung des Aufbaus, die diesem Werk eine Sonderstellung in der gesamten neueren Produktion sichert.

Der dritte Satz wiederholt gleichsam den ersten auf gesteigerter Stufe. Er erschliesst neue Quinträume und bringt neue Kombinationen der erweiterten Formen des Hauptmotivs, die sich nicht kurz beschreiben lassen. Im Wesentlichen gliedert er sich in zwei Hauptabschnitte, deren erster (Takt 94—126) Einleitung und Aufbau enthält, während der zweite (Takt 127—158) den Charakter eines beruhigenden Zwischenteils zwischen dem heftigen dritten und dem langsamen vierten Satz hat.

Der vierte Satz entfaltet eine unerhörte Kunst der Stimmkombination, indem er alle bisher berührten Möglichkeiten wieder aufnimmt, mit neuen vereinigt, und dabei doch in jenem ungehemmten, selbstverständlichen Fluss bleibt, der erklügelte „Kontrapunktik" von innerlich geschauter, gehörter, wesenhafter Gestalt unterscheidet. Er beginnt mit folgender kanonischer Führung einer melodischen Fortspinnung des Hauptmotivs:

(Beispiel 6) Takt 159—165.

Die Stimme baut sich auf aus dem Hauptmotiv, das zuerst in halben Noten die Quart *g-c*, dann verkürzt die Quint *c-g* umspielt; nach dem erreichten *g* fällt die Bewegung zurück unter Benützung des terzfüllenden Motivs mit dem schon häufig gebrauchten Leitton zur Mollterz *(fes)*, um dann von *c* aus aufs Neue anzusteigen, diesmal bezogen auf die Quart-Quint *es-as*, deren Erscheinen durch den Leitton *fes* vorbereitet wurde. Bemerkenswert ist im Zusammentreffen der Kanonstimmen das Auftreten jener Intervalle, die schon längst ihre Bedeutung für den Zusammenhang erwiesen haben, wie der übermässigen Oktav, der übermässigen Terz, aber auch der kleinen Sept und Non, ferner die Querständigkeit des *a-h b-as* sowohl in einer Stimme, als gegenseitig in beiden Stimmen; im zweiten Takt des Beispiels 6 treffen die beiden Motivhälften (vgl. Musikbeispiel 2) nunmehr in der Zweistimmigkeit zusammen (wie auch schon ähnlich in Takt 5 ff. des Musikbeispiels 1).

Nach einem grösseren, sich aus dieser Zweistimmigkeit entwickelnden Ablauf beginnt mit deutlichem Coda-Charakter ein Ostinato mit einer Kombination von Formen des Hauptmotivs (Beispiel 7: Takt 210—217).

Nach der vorausgegangenen Darstellung wird man leicht unter Beziehung aller Motivgruppen auf die Quart-Quint *c-g* den überaus kunst- und sinnvollen Bau dieser Stelle mit ihren Ueberschneidungen und ihrer ganz neuartigen „Harmonik“ in seinen technischen Einzelheiten verstehen.

Zum Schluss sei der Ausklang des ganzen Stückes notiert, in dem noch einmal neue Zusammenführungen, nunmehr schlussbildenden Charakters, auftreten. Man beobachte hier die Zugehörigkeit der melodischen Gruppen zu den Quinträumen *es-b* und *c-g*, letzterem als Orientierungszentrum, ferner das Auftreten der engsten Lagerung des Hauptmotivs (vgl. Musikbeispiel 4 f), den melodischen, rhythmischen, dynamischen und tonräumlichen Abbau mit der Rolle der Motivverlängerungen, die kanonischen und spiegelbildlichen Führungen mit den kombinierten Querstandswirkungen, die Motiv- und Schwerpunktsüberschneidungen, und schliesslich die schon lange zuvor fühlbare Vorbereitung des Schlussakkords, die diesem trotz seiner „dissonanten“ Form eine vollkommen deutliche Schlusswirkung gibt (Beispiel 8: Takt 228—250).

Die vorstehende Analyse hat sich absichtlich auf das Musikalisch-Technische beschränkt. Was das Kunstwerk darüber hinaus zu sagen hat — und dieses Kunstwerk hat sehr viel zu sagen — kann nur auf der Erfüllung und Vollendung seiner technischen Erscheinungsform beruhen. Nur wo diese vorhanden ist, ist die lebendige Weiterwirkung über Augenblickserfolg und Augenblicksmeinung hinaus gewährleistet. Deshalb wird diese Musik bestehen, wenn sie auch bis heute nicht in einer ihrem Rang entsprechenden Weise beachtet wurde.

Das Quartett ist 1921 geschrieben, zu einem Zeitpunkt, wo die neue Kammermusikbewegung und das, was man „moderne Musik“ nennt, eben in den Anfängen war. Das Quartett ist nicht etwa völlig unbekannt geblieben, sondern hat eine Reihe von Aufführungen im Zentrum des Interesses für neue Musik erlebt. Wie kommt es, dass dieses Quartett nicht gedruckt wurde in einer Zeit, in der so viele Streichquartette zum Druck kamen, die heute längst wieder Makulatur sind, und um die sich kein Mensch mehr kümmert? Man tut sich heute viel darauf zugut, dass kein „Talent“ im Dunkeln blühen kann, ohne „entdeckt“ und durch Aufführung und Druck „zur Diskussion gestellt“ zu werden. Warum hat man diesem „Talent“, das doch immerhin entdeckt wurde, und dem massgebende Beurteiler da und dort nachdrücklich zustimmten, nicht die Möglichkeit einer breiteren Auswirkung durch Aufführungen und Druck einiger Werke gegeben, zu einer Zeit, in der zahlreichen Altersgenossen die Wege geebnet wurden?

Der Erfolg des „Christgeburtspiels“, das in den letzten Jahren durch eine grosse Zahl von Städten ging, hat dann auf dem Namen Weber aufmerksam gemacht. Hier erkannte man seine beste und wichtigste Seite: seine Fähigkeit, Dinge zu sagen, die nicht nur den Fachmann, den Spezialisten interessieren, an die sich doch ein grosser Teil der neueren Musikproduktion allein wendet. In der Tat gibt es keine wichtigere Aufgabe für die Kunst, als die, „dem Volk“ und „der Jugend“ etwas zu geben; nie wird eine Kunstübung dadurch eine innere Wertsteigerung erfahren, dass sie für Volk und Jugend unzugänglich oder zu gut

ist. Für Volk und Jugend ist das Beste gerade gut genug, und im Grunde kenne wir ausser Jugend, Volk und Gott niemanden, dem die Kunst zu dienen hätt

Aber Weber hat auch eine andere Seite, die über diese seine grundsätzlich Einstellung hinaus auch dem Fachmusiker neue Wege zu zeigen, neue Au gaben zu stellen hat. In dieser Beziehung ist er noch wenig gekannt, weil di hier in Betracht kommenden Werke, gerade das Quartett, dann eine 1920 g schriebene Symphonie und ein neueres Blasquintett, noch nicht durchgedrunge sind. Warum ist diese 1920 geschriebene Symphonie, die vielleicht das Bild de Musikproduktion dieser ganzen Zeit in wesentlichen Zügen ergänzen kann, bi heute noch nicht vollständig aufgeführt? Es sind doch wirklich in diesen Jahre genug Symphonien uraufgeführt worden, von denen man mit ziemlicher Siche heit ahnen konnte, dass sich ihre Bedeutung in der Uraufführung nahezu e schöpfen musste.

Geben wir auf alle diese peinlichen Fragen die am wenigsten peinlich Antwort: man ist sich der Zeitlage und der Verantwortung für diese nicht be wusst genug. Man sieht seine Hauptaufgabe in der Pflege der überkommene Musik und übersieht, dass sie dort zu erreichenden Erfolge auf dem Kredit de Vergangenheit und nicht auf eigener Leistung unserer Zeit beruhen. Man „mus auch Novitäten" bringen, und da die Auswahl unbequem, der Erfolg unsicher is so verlässt man sich zu sehr auf das Urteil einer anonymen allgemeinen Ansich auf die Meinung der Presse, auf das, was die Kollegen tun, auf naheliegende Mög lichkeiten und Gefälligkeiten oder auf die Bekanntheit der Namen.

Wir aber fordern Verantwortungsbewusstsein des Einzelnen. Verantwortung volle Schau in die Lage der Zeit, Stellungnahme unabhängig von Erfolg ode Misserfolg, das Bewusstsein, dass die Aufgabe, in und für die eigene Zeit zu wirke nicht nur neben, sondern vor jeder anderen Aufgabe steht. Dieses verant wortungsbewusste Urteilen richtet seinen Blick aber nach anderen Kategorien als das heute vorherrschende Konjunkturgefühl: Substanz statt Rhetorik, Qualitä statt Reklame, Gültigkeit statt Erfolg, Wirkung statt Reiz, bleibender Wert stat Sensation.

Karl Geiringer (Wien)

ARTHUR WILLNER

Arthur Willner wurde 1881 in Teplitz, einem deutsch-böhmischen Städtchen nahe der sächsischen Grenze geboren. Die künstlerischen Lehrjahre verbrachte er in Leipzig (Kompositionsunterricht bei Reinecke, Theorie bei Piutti) und München (Kompositionsunterricht bei Rheinberger und Thuille). Sein erstes Streichquartett brachte ihn in Verbindung mit Gustav Holländer, dem Direktor des Sternschen Konservatoriums, der ihn im Jahre 1902 nach Berlin als Kompositionslehrer (bald darauf stellvertretender Direktor) an das Sternsche Konservatorium berief. Seit 1924 wirkt Willner in Wien als Kompositionslehrer am Neuen Wiener Konservatorium und als Dozent an der Volkshochschule.

Der Münchner Zeit und den ersten Berliner Jahren entstammen Orchester- und Kammermusikwerke grössten Formats. Eine Symphonie, zwei symphonische Dichtungen, ein Oktett, ein Sextett für Klavier und fünf Bläser sind die Hauptwerke dieser Vorbereitungszeit, in der der jugendliche Ueberschwang des 20jährigen an der neuromantischen Gefühlsekstatik der damaligen Münchner Schule kräftigsten Rückhalt fand. Bedeutsam für die Folgezeit ist von diesen ersten Kompositionen nur das Bläsersextett. Hier finden wir bereits charakteristische Merkmale des reifen Stiles: den straffen formalen Zusammenschluss der einzelnen Sätze, das Bestreben, eine den Ausdrucksmitteln vollkommen gemässe Tonsprache zu führen und endlich den tonpoetischen Gebrauch der Fuge. Denn als Abschluss und heitere Bekrönung des ganzen Werkes dient eine dreifache Fuge in Tempo und Rhythmus eines Walzers. „So frei zu scherzen“ kann nur ein Künstler wagen, für den die streng gebundene Form alle Fesseln lästigen Zwanges abgestreift hat.

Hatte die Vorbereitungszeit die unmittelbare Berührung mit Pianisten der verschiedensten Art gebracht, war Willner durch die fortgesetzte Probenarbeit an seinen eigenen, durchwegs schon bald nach der Entstehung aufgeführten Kompositionen zu vollkommener Beherrschung des technischen Materials — sowohl in Kammermusik als auch in Orchestermusik — gelangt, so brachte die Reifezeit vor allem das Ringen um den Klavierstil. Angeregt durch nahen persönlichen Verkehr mit Pianisten vom Range Ferruccio Busonis, Frederic Lamonds, Eduard Erdmanns und mancher andrer suchte Willner nach neuen Lösungen für das vielgestaltige Problem dieses Instruments. So kam es, dass der Tonsetzer in einer Zeit, in der das Schwergewicht des kompositorischen Schaffens vom Klavier im allgemeinen abgerückt war, eigene Wege fand, um ohne Entfaltung sonderlich virtuoser Mittel alle Möglichkeiten des Instruments sowohl nach der Richtung des Klanges wie des Ausdrucks vollständig auszuschöpfen. Willners Klaviersatz ist stets voll und klingend und trotz reichster Polyphonie niemals undurchsichtig oder überladen. Nur beiläufig sei bemerkt, dass der Komponist auch in akustisch-technischer Hinsicht vielfach neue Bahnen einschlägt und durch seine eigentümliche Art der Pedalisierung und die bewusste Ausnützung des

Phänomens der Obertöne recht seltsame und originelle Klangwirkungen zu erzielen weiss.

An der Schwelle des Klavierwerks stehen die Variationen für Klavier zu zwei Händen und die Variationen für zwei Klaviere zu vier Händen. In dem noch etwas unsicheren, früheren Werk ist die Einheit der zyklischen Form nicht völlig erreicht. Bisweilen stehen die Veränderungen schroff und ohne Verbindung einander gegenüber. Hauptsächlich durch die Wiederholung des Themas am Schlusse des Werkes wird in etwas äusserlicher Weise formale Geschlossenheit erzielt. Anders steht es mit den mächtigen Variationen für zwei Klaviere. Jede der sieben Veränderungen geht organisch aus der vorhergehenden hervor und führt schliesslich mit vollkommen logischer Notwendigkeit zu der mächtig angelegten, zweiteiligen Schlussfuge. Bezeichnend für die durchaus unakademische Form, in der Willner die Fuge stets behandelt, ist es, dass hier trotz reichster Kontrapunktik dem melodischen Element stets der Vorrang gelassen wird. Das Thema tritt anfangs in voller Harmonisierung auf, und erst im Verlaufe der Durchführung lässt der Komponist alle Künste polyphoner Satztechnik spielen.

Im Mittelpunkt der Klavierkompositionen stehen zwei zyklisch angelegte Werke, welche durch alle Tonarten des Quintenzirkels führen: die 24 Fugen „Von Tag und Nacht“ und die 24 „Tanzweisen“. Das Fugenwerk will als kosmische Schöpfung gewertet werden, in der Helligkeit und Dunkel, Freud und Leid, Himmel und Hölle Ausdruck finden. Die streng gebundene Form dient hier — ebenso wie in dem grossen Vorbild dieses Zyklus dem „Wohltemperierten Klavier“ — als straffster, konzentriertester Ausdruck des Empfindens. In 24 Tonarten sind ebenso viele Stimmungsbilder von stets neuem Charakter gegeben. Die mit virtuoser Meisterschaft behandelte kontrapunktische Technik tritt völlig zurück gegenüber dem tonpoetischen Inhalt dieser Kompositionen. Als Beispiele seien nur der „Tages Anbruch“ der I. Fuge, die von schalkhaftem Humor erfüllte As-dur-Fuge und der innig empfundene „Ausklang“ in h-moll genannt.

Gemessen an den Fugen zeigt sich bei den „Tanzweisen“ eine leichte Entspannung und Auflockerung des formalen Zusammenhalts. Hier finden wir „schwebende, schreitende, leidenschaftliche, trotzige, erhabene, traumhafte, jubelnde, balladeske, festliche und wilde“ Tondichtungen. Die gemeinsamen Wurzeln, die Musik und Tanz verbinden, sind aufgedeckt, und es wird gezeigt, dass das tänzerische Element auch in Stücken, die der scharfen Rhythmisierung entbehren, aufs deutlichste hervortreten kann. Wie in den Fugen führt eine einheitliche, ungebrochene Linie vom ersten zum letzten Stück des Zyklus. Denn jede dieser Fugen und Tanzweisen, obwohl in sich völlig geschlossen, bedarf doch der Ergänzung durch ihre Schwestern. Zwischen den mächtigen Portalen des ersten und letzten Stückes reiht sich Tonbild an Tonbild, um endlich das vollständige, grandiose Weltbild zu ergeben, das dem Komponisten bei der Schaffung dieser Zyklen vorschwebte.

Der Abrundung des Klavierwerkes dienen fünf Klaviersonaten. Der einheitlichen Geschlossenheit der Fugen und Tanzweisen treten hier Formen dualistischen Charakters gegenüber. Kampf und Versöhnung, Spannung und Lösung, das Auf-

einanderprallen schärfster Gegensätze kommt in den Sonaten zum Ausdruck. Hier sei vor allem der I. Sonate gedacht, in der eine breit angelegte, einleitende Fuge, gleich einer mächtigen Barocktreppe emporführt zu der schwermütigen, chromatischen Fantasie des Mittelsatzes, um schliesslich in dem kraftvoll bewegten Finale Lösung und Ausklang zu finden. Gleich dieser Komposition bedeutet jede der fünf Sonaten ein eigenstes, persönliches Bekenntnis des Komponisten, der hier in breitestem Format alle Register menschlichen Fühlens spielen lässt.

Ein Seitenstück zu den Klavierfugen bilden die Choralvorspiele über die Choräle der Johannispassion für die Orgel. Hier erweist sich abermals Willners Kunst, in strenger Form Tonbilder von tiefstem Gefühlsgehalt zu geben. Zu den letzten und reifsten Werken Willners zählen die Variationen über einen eigenen Choral für die Orgel. Das überaus knapp angelegte Werk wird in mächtiger Steigerung aufwärts geführt zu dem triumphalen „Maestoso" des Schlusses. Regersche Kraft vereinigt sich hier mit zartester Innigkeit des Empfindens.

Unter den Kammermusikwerken nehmen die Kompositionen für die Violine die erste Stelle ein. Besondere Bedeutung kommt hier der Suite für Geige und Klavier zu, deren sämtliche Sätze dem Thema des Präludiums entwachsen sind. Die Behandlung des Violinparts in diesem Werk erinnert einigermassen an die Schreibweise der grossen Meister der Geigenkomposition im Zeitalter des Barocks. Alle Möglichkeiten breiter Melodiebildung, reicher Tonentfaltung und virtuoser Bogentechnik sind in glücklichster Weise ausgenützt. Der Suite reihen sich vier Sonaten für Violine und Klavier an, von denen besonders die breit dahinströmende Sonate in G-dur genannt sei, sowie zwei Sonaten für zwei Violinen allein. Die Geigen-Duos bedeuten eine wirkliche Bereicherung der mehr als bescheidenen Literatur dieses Ensembles. Der Komponist versteht es hier zu zeigen, dass auch dem kleinsten Apparat stärkste Ausdrucksmöglichkeiten innewohnen.

Von den übrigen Instrumentalwerken können wir hier nur die Flötensonate, das ganz aus dem Geist des Soloinstruments erfundene, schwungvolle Cellokonzert und das strenge, dabei klangschöne Streicherkonzert erwähnen. In diesem letzteren, von hohem sittlichen Ernst erfüllten Werk, werden der viel zu wenig gepflegten Form des Gruppenkonzertes neue und interessante Seiten abgewonnen. Namentlich durch die Kunst der thematischen Entwicklung versteht es der Komponist, aufs stärkste zu fesseln.

Neben den Instrumentalwerken hat Willner auch zahlreiche Vokalkompositionen geschrieben. Obenan stehen die gemischten Chöre, welche durch stärkste Konzentration des musikalischen Inhalts ausgezeichnet sind. Wie durch ein Brennglas gesehen, ist hier alles auf kleinstem Raum zusammengeschlossen. In wenigen Takten wird ein Stimmungsbild vor uns entworfen — und durch ein neues ersetzt. Diese Technik stärkster Intensivierung erschwert zunächst wohl einigermassen das Verständnis der Chöre, gewinnt aber dann durch die ungeheure Vereinfachung und die monumentale, selbstgewollte Beschränkung. Als Beispiel mag der Chor „An den Tod" (Text von Hebbel) für Baritonsolo, Chor und Orchester dienen. Der erste Teil schildert die tiefe, schaudernde Versunkenheit in die unendliche Nacht, der zweite in jähem Wechsel das befreiende Gefühl

des Lebens durch den reinigenden Gedanken an den Tod. Dieses ganze Stück ist mit allen Orchester-Vor- und Zwischenspielen kaum 100 Takte lang. Dunkelheit und Helle hätten in einer gefühlsmässig so weit angelegten Komposition kaum näher aneinander gerückt werden können. Gedacht sei auch der stimmungsvollen Chöre nach Hebbelschen Gedichten „Erleuchtung“ und „Abendgefühl“, sowie der schönen „Jugend“ nach einem eigenen Text des Komponisten.

Die Männerchöre bekunden Willners reiches Naturgefühl. Die innig empfundenen „Havelgesänge“ Hans Mersmanns sind hier in feiner Weise musikalisch ausgedeutet. Text und Musik fügen sich zusammen zu einem eindrucksvollen Bild der schwermütigen Schönheiten märkischer Landschaft. Diese durch reich bewegte und belebte Stimmführung ausgezeichneten Chöre zeigen Willners lyrische Kunst von einer neuen Seite.

In den Frauenchören entfaltet sich das rein Musikantische in der Natur des Komponisten auf reizvollste Art. Diese kleinen Stücke wirken als Sonntagsschöpfungen, als unbeschwerte heitere Festgaben an Sangeslust und Sangesfreudigkeit. Der „Geburtstag meiner Mutter“ (Mörike), „Alter Spruch“ („Wer die Musik sich erkiest . . .“) und all die andern frischen Weisen werden sicher noch manchem Frauenchor herzliche Freude bereiten.

Fassen wir die Ergebnisse dieses Ueberblicks nun nochmals zusammen: Willner hat die Mehrzahl der üblichen Formen und Ensembles gepflegt. Nur die Komposition für die Bühne, die den innersten Voraussetzungen seines Schaffens widerspricht, fehlt in seinem Werke gänzlich. Die eigenartigsten und persönlichsten Schöpfungen hat Willner im Stimmungsbild gebundener Form: der Fuge, dem Choralvorspiel, der Variation gegeben. Doch der völlig in sich geschlossene Mikrokosmos dieser Stücke ist fast stets einer grösseren Einheit untergeordnet. Die Fugen runden sich zum mächtigen Klavierwerk „Von Tag und Nacht“, die Choralvorspiele zu einem eigenartigen Orgel-Passionswerk, die „Tanzweisen“ zu einer choreographischen Dichtung grössten Stils. Hier ist ein Künstler am Werk, der mit deutscher Gründlichkeit Bauten aufrichtet, in denen jeder Einzelteil fast ebenso reizvoll und in sich geschlossen wirkt wie das endgültige Ganze.

Einen wichtigen Zug in Willners Wesen bildet auch des Komponisten rastloses Streben für jedes seiner Ausdrucksmittel d e n Stil zu gewinnen, der diesem Ausdrucksmittel am besten entspricht. Nie wird ein Gedanke von einem Instrument auf ein anderes übertragen. Aus dem Geiste der menschlichen Stimme und jedes einzelnen Tonwerkzeuges sind sämtliche Kompositionen erwachsen.

Hier ist ein Komponist, aus dem Vollen schöpfend, in weisester Selbstbeschränkung und rastloser Arbeit am Werke. Von ererbtem Boden ausgehend, sucht er langsam, Schritt für Schritt, fruchtbares Neuland zu gewinnen.

Umschau

DIE MUSIKFESTE

I.

Das musikalische Gesicht dieses Sommers wurde durch das Zusammentreffen der beiden grossen Musikfeste in Frankfurt und Baden-Baden geprägt. In Frankfurt fand das erste Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik auf deutschem Boden statt, während die „Deutsche Kammermusik Baden-Baden", ebenfalls zum ersten Male, die endgültige Nachfolge Donaueschingens angetreten hatte. Müheloser als in den Vorjahren konnten beide Ereignisse als ein Gemeinsames gefasst werden, ohne dass die Erkenntnis der inneren Gegensätzlichkeiten darunter gelitten und die Grenzen sich verwischt hätten. Frankfurt blieb repräsentative Ueberschau, Baden-Baden Experiment und Auswahl aus einem kleinen Bezirk.

Immer noch scheint unklar, was von solchen Musikfesten gefordert werden muss und von ihnen erwartet werden kann. Wollte man die Idee der Internationalen Gesellschaft wörtlich nehmen, so wäre das Programm die letzte Essenz der internationalen Produktion eines Jahres, wäre es höchste, durch das Sieb mehrerer Instanzen hindurchgelaufene Auslese und reinste Qualität. Dieser Masstab erweist sich als falsch; denn es wird niemand daran denken, Wert und Gegenwärtigkeit etwa der französischen Musik an den beiden Stücken zu messen, welche in Frankfurt erklangen. Die repräsentativen Eigenwerte der ausgewählten Werke, ihr Zusammenklang in der Einheit eines Programms und schliesslich in der des ganzen Musikfestes blieben ausschlaggebend. Eine Häufung blosser und letzter Qualitäten hätte diese Einheit gefährdet oder zerstört.

In Baden lag eine völlig andere Situation vor. Es waren Probleme gestellt, Anregungen gegeben worden. Mechanische Musik, Filmmusik, Spieloper von kurzer Aufführungsdauer sind Fragen, welche der Pulsschlag der Zeit unmittelbar zu uns trägt. Ihre Gegenwärtigkeit wird nicht von einer repräsentativen Aussenfläche her gewonnen, sondern an der Wurzel gepackt.

Von diesem Gedanken aus ergab sich eine natürliche Einstellung zu den Ereignissen. Sie wirkte sich auch in der Reproduktion aus, spiegelte sich positiv und negativ in der Tageskritik und trat schon in der Reaktion des Publikums unmittelbar in Erscheinung. Hier war zunächst zu beobachten, dass die Erwartung den Musikfesten gegenüber sich bei allen Beteiligten geklärt hat. Während vor noch nicht allzu langer Zeit Tonwerke von einer radikaleren Sprache, wie die Stücke Hauers, Alban Bergs oder Tochs noch den Widerspruch einer Minderheit ausgelöst hätten, fanden sie nun einmütige Zustimmung. Dagegen war symptomatisch, dass diejenigen Stücke, welche gut klangen, aber durch ihren Charakter auflackierter und unschöpferischer Romantik den Rahmen sprengten, offenbar von einer Mehrheit der Konzertbesucher abgelehnt wurden. Diese Sicherheit der Einstellung trat bereits bei dem ersten in Frankfurt erklingenden Orchesterwerk in Erscheinung, der äusserst schwachen Symphonischen Dichtung des Amerikaners Gilbert. Obwohl ein Massstab in dieser Richtung noch nicht vorlag, wurde die Ungegenwärtigkeit und fehlende Daseinsberechtigung solcher Musik sofort konstatiert. Auch sonst bewegte sich der Grad der Zustimmung durchaus in einer eindeutigen und wesentlichen Linie. Dass die Musik Hauers freudig aufgenommen wurde, ist dabei ein ebenso sicheres Zeichen wie die Tatsache, dass die in Baden durch Zettelwahl erfolgte Wiederholung eines der aufgeführten Stücke mit Mehrheit auf die Lyrische Suite von Alban Berg fiel, das abstrakteste, am

schwersten eingängliche und innerlich komplizierteste Werk des Musikfestes. Ein Kampf entbrannte nur an einer Stelle: bei Kurt Weills „Mahagonny“; er galt aber hier, ebenso wie die sensationelle Begeisterung über dieses Stück, sehr viel weniger der Musik Weills als der aufreizend-suggestiven Inszenierung Bert Brechts.

Gleich im Rahmen dieser allgemeinen Vorbetrachtungen seien noch einige Bemerkungen über die Darstellung eingeflochten. Unter den Frankfurter Dirigenten hatte Hermann Scherchen den stärksten äusseren Erfolg. Er ist der geborene Dirigent der Musikfeste, schwungvoll und stark, wirkungssicher in Dynamik und Tempo und von überzeugender Vitalität. Neben ihm stand die weniger repräsentative als in die Tiefe gehende Persönlichkeit Furtwänglers, welcher die abseitige, versonnene Symphonie von Nielsen wundervoll gestaltete und mit Bartòk zusammen dessen Klavierkonzert zur Aufführung brachte. In andern Fällen wurden schon festgewordene Eindrücke verstärkt: Walter Giesekings feinfarbige und kraftvoll meisselnde Einfühlung in romanische Klangkultur, Claudio Arraus und Stefan Frenkels kultivierte Kammermusik, die vitale und sinnenfreudige Gestaltungskraft des Amar-Quartetts. Neue Eindrücke traten dazwischen: die feine Einfühlung Walter Freys in Tochs Klavierkonzert, die Züricher Sopranistin Clara Wirz, welche in Kaminskis Magnifacat glänzend sang, die Prager Pianistin Ilona Stepanova-Kurzova, die das Ensemble des Concertino von Janacek kraftvoll und mit starker Gestaltung führte. Zwei besonderer Eindrücke ist noch zu gedenken: der Kroatischen Gesangvereinigung „Kolo“, welche unter ihrem Dirigenten Kumar das Oratorium Sirolas mit einer uns völlig fremden, ausserordentlich suggestiven Chorkultur darstellte und des Wiener von Rudolf Kolisch geführten Streichquartetts, dessen Wiedergabe der Lyrischen Suite von Alban Berg die vollendetste und für die Höhe unseres Musizierens charakteristischste Leistung dieser Tage wurde.

2.

Es erwies sich von neuem, dass die Orchestermusik den weitesten Weg zu den Problemen der Zeit hat, und dass das Konzertorchester des 19. Jahrhunderts in seiner alten Zusammensetzung immer mehr an die Peripherie rückt. Hier waren Werke, die völlig ausserhalb der Entwicklung stehen. Wir haben für die Probleme Gilberts, dessen Symphonische Dichtung amerikanische Sklaventänze zu illustrieren suchte, heute kein Verständnis mehr. Sie wurzelt nur für den Komponisten im amerikanischen Volkstum, für uns in romantischer Programmusik. Auch die zweite amerikanische „Musik für das Theater“ von Copland blieb leer; denn ihrer Groteske fehlte der wirkliche Witz und die Kühnheit der Parodie. Aehnlich enttäuschend blieben die Eindrücke französischer Musik, welche, wie ich schon erwähnte, ganz uncharakteristisch vertreten war. Doch hat der Sonnengesang des heiligen Franziskus von Raymond Petit stärkere klangliche Werte. Die Musik fliesst ohne tiefere Verknüpfungen schön dahin und hält sich auch von jeder äusseren Koloristik fern. Nielsens Fünfte Symphonie war den stärksten Missverständnissen ausgesetzt, welche sich durch den Rahmen der Konzerte ergaben. Sie wurde von denjenigen vor allem abgelehnt, welche Gegenwärtigkeit mit Atonalität verwechseln und für die Eigenart dieser Musik kein Verständnis mehr aufzubringen vermochten. Und doch tragen solche Werke zu dem Gesamtbild wesentlich bei. Wir empfinden immer stärker die Notwendigkeit, dass der durch den Einbruch neuer Kräfte abgeschnittene Strom des 19. Jahrhunderts weiter fliessen muss. Nötiger als je brauchen wir die aufbauende konservierende Kraft dieser Musik. Gerade für diese Perspektive gab

das Frankfurter Fest klare Gegenüberstellungen. Auf der einen Seite standen die Werke von der Art der erwähnten Symphonischen Dichtung Gilberts, in denen die Tonsprache des ausgehenden 19. Jahrhunderts ohne wirkliche schöpferische Berechtigung nachgesprochen wird, auf der andern diejenigen, in denen dieselbe Sprache nicht nur durch die Kräfte eines schaffenden Künstlers neu hindurchgegangen sind, sondern auch von den Strömen eines Volkstums neu gespeist erscheinen. Nielsens Symphonie hat grosse Dimensionen, ist, abgesehen von offensichtlich schwächeren Partien, durchgefühlt innerlich und warm. Eine Sprache, welche wesentlich auf Diatonik aufbaut, ist bisweilen bis zur Formlosigkeit, bis zu wirklicher Primitivität aufgebogen.

Auch die dänische Musik tritt in den Generationskampf ein. Das Schaffen der Jüngeren vertrat ein Bläsertrio von Jörgen Bentzon, das als Ausdruck einer neuen Lage der Kammermusik gewertet werden kann. Die Bläsermusik ist nicht mehr Symbol einer neueren leichteren Gattung von Spielmusik, wie etwa bei Beethoven und den Romantikern, sondern ähnlich wie um die Mitte des 18. Jahrhunderts ein Ort des Experiments. Die spezifischen Klangmöglichkeiten der Blasinstrumente werden gesucht, eigene Inhalte aus ihnen gewonnen und, wie in diesem Falle, geistreich, dabei aber frisch und ursprünglich miteinander verknüpft.

Der Charakter einer aus dem Volkstum herauswachsenden Musik war am stärksten bei den Tschechen zu spüren. Alle in Frankfurt und Baden gehörten Werke lassen die starke Eigenart und eminente Musikalität ihrer Tonsprache erkennen. Freilich auch immer stärker ein zweites: den Widerspruch ihrer Bindungen in grössere Formen. Axmans weit angelegte Symphonie zerfloss in ihren Konturen und blieb ein schwacher Eindruck. Mit Recht sehen die tschechischen Komponisten in ihrem Nestor Leos Janacek noch immer ihren Führer. Er packt mit unvergleichlicher Jugendlichkeit die Probleme der Zeit und verschmilzt sie mit sicheren, klugen Instinkten mit den Kräften seiner Volksmusik. Knappe konzise Formgebung, Eigenart der Klangverbindung, starke und überzeugende Gestaltung der einzelnen Inhalte kennzeichnen sein Concertino. Neben ihm überragte unter den Badener Eindrücken das Streichquartett von Martinù weit das seines Volksgenossen Odak. Es ist von starker Eigenart der Farben und gleichzeitig überzeugender Konsequenz des Gestaltungsprinzips.

Viel schwächer blieben die Eindrücke aus Italien und Spanien, welche ebenfalls nicht als Gradmesser für die Produktivität dieser Länder aufgefasst werden dürfen. Ist die Klavierrhapsodie „Le Danze del Ré David“ von Castelnuovo-Tedesco wenigstens noch interessant geschliffene Oberfläche, Fülle und Farbigkeit, so sinkt das Trio von Turina bis zur reinen Salonmusik herab und wurde auch durchaus als Durchbrechung des Niveaus empfunden.

3.

Aus der Verbindung beider Musikfeste rundete sich in einzelnen Fällen das Bild der Persönlichkeiten. Das gilt zunächst für Béla Bartòk, der in Frankfurt ein Klavierkonzert, in Baden eine neue Klaviersonate selber spielte (vielleicht doch nicht ganz zum Nutzen seiner Musik). Beide Werke zeigen starke Gemeinsamkeiten: ein neuer ausgereifter Stil bildet sich heraus, welcher noch immer ganz in den Substanzen der Volksmusik wurzelt, die Unmittelbarkeit und Stosskraft seiner früheren Werke aber völlig verloren hat. Diffuse und zersprengte melodische Fragmente, monoton klopfende Rhyhtmen, eine merkwürdige, fahle Farbigkeit. Aber alles das verfliesst. Es ist trotz der (besonders

beim Konzert) stärksten gedanklichen Einheitlichkeit auseinandergeglitten, die Form vermag die Kräfte nicht mehr zu binden. Aber auch die Inhalte wirken nicht mehr durch sich selbst.

Ein ganz neues Gesicht zeigte die Musik des Wiener Kreises. Alban Berg und Joseph Mathias Hauer, welche sie vertraten, haben viel Gemeinsames. Hinter beiden stehen die Wegzeichen Arnold Schönbergs. Musik ist ihnen zur subjektivsten, einmaligsten Aeusserung geworden. Notenbild und Gestaltungsprinzip erreichen in ihrer Abseitigkeit und Komplikation wohl die äusserste Grenze dessen, was in unserer Musik überhaupt noch möglich ist. Aber es gelingt beiden von der Höhe abstraktester Spekulation, vom Experiment einer mathematischen Konstruktivität, von den verwegensten polyphonen Künsten, die an die Niederländer gemahnen, den Weg zur sinnlichen Erscheinung zurückzufinden. Ohne dass die Konsequenz des Zwölftonprinzips aufgegeben, das Prinzip chorischer Gruppierung der Instrumente und strenger Stimmigkeit irgendwo verlassen wird, erstrahlt Hauers Suite in einer eigenartigen, überzeugenden Farbigkeit. Was dieser Komponist in seiner Musik wollte, hat hier (nach meinen Erfahrungen zum ersten Male) letzten Ausgleich mit dem Leben und der Sinnenwelt der Musik gefunden. Aehnlich liegt es bei Alban Berg. Sein Konzert für Geiger, Klavier und Bläser stellt, soweit es bei einmaligem Hören überhaupt zu fassen ist, eine vielleicht gefährliche Uebergangslage dar, welche in der in Baden gehörten Lyrischen Suite völlig überwunden scheint. Auch hier erscheint die Musik zuhöchst subjektiv und ganz einmalig. Sie zieht aus dem Prinzip des Individualismus letzte und äusserste Konsequenzen. Aber sie bleibt dabei tönend und fassbar und wirkt als starker, zwingender Ausdruck eines starken Menschen.

Ebenfalls aus den Eindrücken beider Musikfeste heraus verdichtet sich die Persönlichkeit Ernst Tochs. Sein Klavierkonzert war einer der stärksten äusseren Erfolge des Frankfurter Festes. Es stand hier auch ganz auf seinem Platz und wirkte als reinste Spiegelung der Idee eines internationalen Musikfestes. Das enorme Können dieses Musikers, das jeder musikalischen Situation mit einer eigenen, unangreifbaren, sicheren Lösung begegnet, durchdringt in grosser Gleichmässigkeit alle Teile seines Werkes. Die Gestaltung, welche im Hauptsatz auch gedanklich hohes Niveau hält, wird in den andern Sätzen flächiger und gelangt im Finale zu äusseren Wirkungen, welche die Einheit des ganzen Werkes gefährden könnten. Wenn diese Musik in der dauernden stofflichen Verbindung mit Wort und Szene erscheint, wie es in seiner kleinen Oper „Die Prinzessin auf der Erbse“ der Fall ist, so leuchtet auf diesem Grunde eine differenzierte Farbigkeit, ein fröhlicher Spieltrieb und eine feine Kristallisation des Gedanklichen. Toch beweist unter den modernen Musikern am stärksten die überpersönliche Allgemeingültigkeit des Stilprinzips, zeigt, wie hier die Entwicklung eines Einzelnen einmündet in ein Ganzes und so vermöge seiner breiten Wirkungsfläche in eine Allgemeingültigkeit vorstösst.

4.

In der Kammermusik steht noch immer das Streichquartett im Vordergrunde. Seine Klangwerte bleiben offenbar auch für das Suchen unserer Tage absolut verbindlich. Wenn Bernard van Dieren in seinem Quartett, welches keine Zeichen einer schöpferischen Individualität in sich trägt, das Cello durch den Kontrabass ersetzt, so wird eine Notwendigkeit dafür kaum empfunden, wesentlich neue Farben treten nicht in das Bewusstsein. Das Festhalten am Streichquartett ist für unsere Zeit Kraft und Gefahr zugleich. Wesentliche neue Klangverbindungen sind schlechthin nicht mehr zu gewinnen, und wenn

Wladimir Vogel in seinem (sonst sehr interessanten) Quartett das Geschehen eines ganzen Satzes auf das Glissando oder das Pizzicato gründet, so überragt die Absicht die Kraft der Erscheinung. Selbst durch das anarchistische Quartett Alexander Mossolows schimmert gerade an den besten Stellen noch immer die einzige Diktion der Rasoumowsky-Quartette Beethovens hindurch. Sonst umspannt Alban Berg auch hier alles, was es an klanglichen Möglichkeiten im Quartettsatz gibt: die transzendantale Farbe des „Am Steg" oder „col legno", fahles Flageolettkolorit, alle Zwischenwerte des Pizzicato zwischen spukhafter Groteske und stofflicher Thematik, letzte Konsequenz im Uebergewicht des Motorischen über gedankliche Logik.

Vom Standpunkt einer absoluten Bewertung fesselte Mossolow vor allem. Man hat bei ihm das Gefühl, dass er Musik zurückbiegt bis in den Zustand eines neuen Chaos und in ihm ansetzt, während die meisten andern zuviel Kultur hinter sich haben, von der sie sich nicht befreien können. Seine Wurzel in den Kräften russischen Volkstums macht es ihm leicht, aus Quellen zu schöpfen, welche anderen bereits verschüttet sind. Für ihn ist das Koloristische eine Gefahr. Man kann, wenn auch von ganz anderer Perspektive, das in Baden gehörte Quartett von Martinů mit ihm vergleichen, welches die Kräfte ähnlich weit aufbiegt, während Odak mehr mit festen Formeln, Tanzweisen oder Motiven arbeitet. Bei Vogel erschien die Konsequenz, mit welcher Idee und Gedanklichkeit aus dem Material gewonnen wurden, bemerkenswert, während das Quartett von Conrad Beck, unproblematischer in seiner Haltung, an die Entwicklungswerte etwa Regers anknüpft und durch den Einbau polyphoner Kräfte Straffheit und Konzentration gewinnt. Solche polyphonen Elemente tauchten übrigens nahezu bei allen aufgeführten Werken aus den verschiedensten Stillagen heraus auf und bestätigten den Kampf unserer gesamten Musik um Festigung und Gestaltung, zugleich die Ueberwindung des blossen Experiments und der reinen elementaren Kraft.

Unter den andern Formen der Kammermusik erschien die Violinsonate von Alexander Jemnitz als eine der interessantesten Aeusserungen der neuen Sprache. Eine Fähigkeit zur Abstraktion, welche beinahe an die Schule Schönbergs gemahnt, löst sich keinen Augenblick von der besonders im Rhythmus körperhaft plastischen Schwungkraft bodenständiger Volksmusik. Ein Notenbild von stärkster optischer Kompliziertheit wird mühelos Gestalt. Die Sonate ist als ein wesentliches Zeichen des Anstiegs zu werten. Auch die Badener Violinsonate Max Buttings übertrifft an Beharrlichkeit des durchgeführten Stilprinzips die früheren mir bekannt gewordenen Werke des Komponisten. Sein als Duo bezeichnetes Werk überwindet die Entwicklungswerte sowohl der Form als auch der Gedanklichkeit der älteren Sonate und wird dadurch zum Ausdruck der gegenwärtigen Lage dieser Formen der Kammermusik. Während Wilhelm Pijpers Flötensonate sich mit den Problemen der Zeit mit Anstand aber unpersönlich auseinandersetzt und trotz gelegentlicher polymelodischer Haltung der Instrumente kaum zu fesseln vermag.

5.

Innerhalb der in Frankfurt gehörten Vokalmusik beansprucht das Oratorium Bozidar Sirolas „Leben der Heiligen Cyrill und Methodius" eine Sonderstellung. In diesem Werke tritt eine völlig andere, fremde und schöne Welt in unsern Gesichtskreis. Der Massstab, dem sich die Beurteilung der anderen Werke ganz von selbst einfügte, zerbricht hier. Fern von uns floss ein Strom, von dessen Dasein wir vielleicht etwas wussten, den wir aber nicht kannten; mit einem Mal tritt er in unsern Gesichtskreis. Wir nehmen

ihn hin, freudig, staunend und dankbar, ohne seine Kräfte werten und messen zu wollen. Hier sind Urkräfte am Werk, welche wir längst verloren. Aus einer echten Primitivität wird gegenwärtigste Klangbildung gewonnen. Eine endlos lange Heterophonie zweier Bassstimmen wird tragbar und spannend. Hier ist Musik zeitlos: die Frühformen der Polyphonie, die Gregorianik, der Goldgrund byzantynischer Kirchengesänge leuchten aus ihr auf und verbinden sich absolut schöpferisch mit den lebendigsten Problemen der Gegenwart. Chor, Solisten und Dirigent kamen aus Agram, um diese Eindrücke zu übermitteln: ein letzter tiefer Sinn internationaler Musikfeste liegt hier bloss. Noch ein anderer Chor war weit gereist: aus dem Norden Englands, New-Castle-on-Tyne kam die von William G. Whittaker geleitete Gesangvereinigung, um den 139. Psalm dieses Tonsetzers zu einer in der äusseren Wirkung glänzenden Aufführung zu bringen. Das Werk selbst erscheint, von den Perspektiven der englischen Musik aus gesehen, äusserst fortschrittlich, ist aber unserm Musikempfinden durch seine uneinheitliche, von einem Wortinhalt zum anderen gleitende, wenn auch teilweise faszinierenden Farbigkeit schwer eingänglich. Zu starker Wirkung gelangte das Magnificat von Kaminski, welches die abgekehrte und nach innen gewendete, oft äusserst spröde Tonsprache dieses Komponisten zur Fläche entfaltet, in sinnenfroher Bewegung und mit starkem, gesundem Blick für Klangwirkungen erscheinen lässt. Zu den Fragen vokaler Mehrstimmigkeit nahm im engeren Sinne nur das Badener Frauenterzett „Tagebuch" Hans Eislers Stellung. Wenn man von der kaum erkennbaren Gebundenheit an die gewaltsam ordinären Texte absah (diese Dinge sind doch literarisch längst überwunden und zudem nicht einmal witzig), so blieb ein nicht nur stark gekonnter, sondern auch durchaus eigenartiger Vokalsatz.

Dieses zuletzt genannte Stück gehörte bereits in den Problemkreis von Baden-Baden. Die andern hierhergehörigen Erscheinungen dieses Festes können in diesem Zusammenhang nur noch kurz gestreift werden und müssen eigenen späteren Fragestellungen vorbehalten bleiben. Im inneren Mittelpunkt der Badener Tage standen die Fragen der Spieloper und der mechanischen Musik. „Leitend war der Gedanke: Abkehr von der grossen „Oper" mit ihrem Riesenapparat und Schaffung des Bühnenstücks mit nur wenig Personen, in kleiner, rein kammermusikalisch behandelter Musik und mit geringem dekorativen Aufwand". Als symbolisches Gegenbild wurden die Frankfurter Tage durch eine ausgezeichnete, von Clemens Krauss geleitete Aufführung des „Faust" von Busoni eröffnet. Man kann diese grosse lyrische Oper, welche ein Puppenspiel sein möchte und doch eine spätromantische tragische Oper wird, doch wohl nur auf dem Wege über Busoni bejahen. Der grosse und einsame Wille, welcher hinter ihr steht, wird nur streckenweise Gestalt, während die grössten Teile der Oper auf der Bühne leer abrollen. So wurde sie geradezu zu einem Symbol für die Stelle, welche die Badener Werke zu überwinden versuchten. Spieloper von kurzer Aufführungsdauer, knappem Format, kleiner Besetzung und konzentrierter dramatischer Wirkung: das führte zu interessanten Gegensätzen. Ernst Toch ging dabei von den Voraussetzungen der Oper aus und konzentrierte mit glücklicher Hand Formen und Mittel auf ein Mindestmass. Leider wurde die Atmosphäre des Märchens (Andersens „Prinzessin auf der Erbse") weder im Text noch in der Musik immer ganz durchgehalten, aber es blieb auch so eine Quelle starker und sicherer Wirkungen. Milhauts „Opéra-Minute", „Die Entführung der Europa" blieb als Eindruck zwiespältig, indem die (sehr feine) Musik sich selbst allzu stark bejahte und die kleine Szene in ein Pathos hineinrückte, das ihr eigentlich fernlag. Hindemiths Sketch „Hin und zurück" hatte das Problem einer neuen musikdramatischen Form und Idee am intensivsten gefasst und mit Hilfe seines ausgezeichneten Textes ganz persönlich ausgewertet Seine Partitur ist für folgende Instrumente geschrieben: je eine Flöte, Klarinette, Alt-

Saxophon, Fagott, Trompete, Posaune, vierhändiges und zweihändiges Klavier. Die Musik ist in Verbindung mit der Frische und wirklichen Komik des Textes (dessen Wirkungen durch die ungemein geschickte Regie Walther Brügmanns zu höchster Lebendigkeit gesteigert wurden) gleichmässig und plastisch, dabei von wirklicher Einfachheit und vor allem einem an keiner Stelle nachlassenden Tempo.

Weills „Mahagonny" ist die szenische Aufführung einiger, überwiegend englischer Songs von Bert Brecht, aus denen der Dichter selbst in einer alle Ausdrucksmittel des gegenwärtigen Dramas umspannenden Inszenierung einen losen Zusammenhang gebildet hatte. Weill schrieb dazu eine Musik, welche in den vokalen Teilen von einigen geschickten Kabaretsängern hätte improvisiert werden, im Instrumentalen aber wohl viel stärker und durchschlagender sein können. Dennoch blieb die Wirkung des Ganzen ungeheuer stark, die „Songs" selber waren durch die ungestaltete Einfachheit sowohl ihrer Worte als auch ihrer Weisen von geradezu verfolgender Kraft. Die Konsequenz, welche das Stück nach der Vorbemerkung auf dem Programm „aus dem unaufhaltsamen Verfall der bestehenden Gesellschaftsschichten lediglich zieht", erscheint freilich etwas deprimierend: nur die geniale Inszenierung Brechts bezeichnet eine Analyse dieses Verfalls, die Musik bleibt Stoff. Das sei aber nicht zu ihrem Tadel gesagt; vielleicht stünde sie, wenn sie mehr zu sein verlangte, vor einer unlösbaren Aufgabe.

Die beiden interessanten Aufführungen, in denen mechanische Musik und die Verbindung von Musik und Film gezeigt wurden, können hier nur mehr erwähnt werden. Neue Kompositionen von Hindemith, Toch, Haas (Köln) und Lopatnikoff bezeichneten einen grossen Schritt über die vorjährigen Donaueschinger Werke hinaus. Grenzen und Ausdrucksmöglichkeiten der mechanischen Musik werden immer schärfer erkannt und formuliert. Aus dem Problem ist ein Arbeitsgebiet geworden, ein Bezirk der Musik, dessen geweitete Peripherie schon jetzt die Kraft und Gewalt seiner Inhalte erkennen lässt. Die Verbindung dieser Musik mit dem Film ist bei den gemeinsamen Quellen beider Erscheinungen geradezu zwangläufig und wurde in Hindemiths Musik für mechanische Orgel zu dem Film „Felix der Kater im Zirkus" zu einer Quelle ungetrübten Genusses. Hans Mersmann (Berlin).

NEUE VOKALMUSIK

1.

Die Gegenwart lässt, in Deutschland wenigstens, ein neues Verhältnis zur Vokalmusik spüren. Man versucht, unbegleitete Chorwerke aller Zeiten, selbst die nicht leicht zugänglichen der „gotischen" Periode, wiederzubeleben. Auch hat sich die Auffassung der bereits bekannten älteren Werke gewandelt — man stellt sich nicht mehr auf eine mystische Unbestimmtheit ein, sondern, Klarheit und Eindringlichkeit erwartend, auf die Probleme der Textausdeutung. Vor allem aber, bei den Schaffenden zeigt sich eine nicht gleichgültige Hinneigung wie zur Kammermusik und zum verkleinerten Orchester so zur Vokalmusik ohne orchestrale Untermalung — es sei hier auf die Arbeiten etwa von Hindemith oder Krenek hingewiesen.

Zugleich tritt die Komposition für Chor und Orchester zurück. Man bemüht sich nur noch selten um die Besetzung, die für die im 19. Jahrhundert mit Chören arbeitenden Werke (man denke an Elias, Paradies und Peri, Deutsches Requiem, Bruckners Messen

und Tedeum) charakteristisch ist. Diese Tatsache steht offenbar in Znsammenhang mit jener anderen, dass das Interesse für Musik a cappella zugenommen hat. Man darf darum unbedenklich aussprechen, die Bevorzugung der unbegleiteten Vokalmusik sei nicht allein aus einem ursprünglichen Streben nach Ausformung der dem eigenartigen Klangkörper gemässen künstlerischen Werte zu erklären, sondern müsse ebensosehr als Ausdruck einer Reaktion, durch die eine Verkleinerung des ästhetischen wie des ausführenden Apparats zu wichtiger Aufgabe geworden sei, gefasst werden.

Einbeziehen des in den letzten Jahrzehnten einseitig gesteigerten Orchesters birgt tiefe Gefahren, denen die reine Vokalmusik weit weniger ausgesetzt ist. Das Mass des handwerklich erfassbaren Könnens hat im orchestralen Schaffen so schnell zugenommen, dass der gestaltende wie der hörende Musiker leicht sich mehr um das vermittelnde Organ kümmert als um die ausgeformte Substanz. Immer wieder arbeitet Routine von Komponisten mit einem Aufwand von Mitteln, der nicht in natürlichem Verhältnis steht zu dem Gehalt, dem sie dienen sollen. So ist die Herauslösung der Vokalmusik aus der Fessel jener Orchester und Singstimmen vereinigenden Gattung ein nicht zufälliger Vorgang.

Die Messe von Walter Braunfels, die Abendroth in vorzüglicher Aufführung[1]) den Berlinern zur Diskussion stellte, liess solche Erwägungen aufkommen. Streckenweise scheint hier der Reichtum des Apparats den Ablauf zu tragen. Die Musik fliesst dann angenehm weiter, ohne eigentlich etwas auszusprechen. Die Messe besitzt fraglos einen nicht alltäglichen Wert; viele Partien packen den Hörer, ja manche Stelle wirkt in der Stärke und Neuheit des Ausdrucks geradezu ergreifend. So stellt das Werk ernste Tiefe und seelisch unerfüllte Züge unmittelbar nebeneinander. Umso deutlicher lässt es empfinden, welch starke Verlockung von dem Aufgebot einer in keiner Weise eingeschränkten Vielfältigkeit der äusseren Mittel ausgehen muss.

2.

Jede über den Moment ihrer Entstehungszeit hinaus bedeutsam bleibende Kunst erscheint dem Verstehenden als einfach. Indessen, allein innere Fülle kann dem einzelnen Werk eine Geltungskraft geben, die auch anders eingestellte Zeitgenossen und Nachkommen bezwingt; so ist doch wieder alle wahrhaft bedeutende Kunst, betrachtet man sie genau, vielfältig und kompliziert, wie der erste Eindruck sie wohl befand. Völlige Einfachheit kann daher niemals Ziel, tiefster Wunsch einer Kunstübung sein. Verlangen nach Einfachheit, Feststellung einer vollzogenen Vereinfachung bedeuten, als momentane Zielsetzung, als vorläufige Erscheinung, nur ein Mittelglied in der Kette geistesgeschichtlicher Tatsachen oder ihrer Darstellung — die bewegenden Kräfte, die bestimmenden Mächte lassen nur in einer tieferen Schicht sich erfassen.

Wenn im Verlauf einer historischen Entwicklung eine Vereinfachung stattfand oder stattfindet, so besagt dies, dass der Sinngehalt der vorangegangenen reicheren Ausformungen entweder unverständlich geworden ist, nicht mehr erstrebt werden kann, oder aber als ungenügend, nicht mehr erstrebenswert empfunden wird. Es ist also zu fragen, durch welche Werte eine Generation die verlorenen oder verleugneten ersetzen wolle. Betrachtet man nun in solcher Weise die Ziele, zu denen Einfachheit in einer bestimmten Epoche hinführen zu sollen erscheint, so wird naturgemäss zugleich die seelische Haltung, die

[1]) Ausser dem Stamm des Gürzenich-Chors wirkte ein Teil des Orchesters der Staatstheater mit, das in der Zeit der durch die Schliessung des einen Opernhauses erzwungenen Ferien häufiger zu Konzerten herangezogen werden sollte.

den Verzicht auf einen Reichtum früherer Zeit zutiefst verursachte, erkennbar. Indem derart jene nähere Betimmung tatsächlich die Erscheinungen in der notwendigen Tiefe erfasst, vermag erst sie die geforderte Kennzeichnung der zu beschreibenden Periode durchzuführen, zu der die allgemeine Beschreibung einer Sehnsucht nach primitiverer Kunst nicht ausreichen würde.

Vermindert man die ausführenden Organe, so erleichtert man sich die Erfassung der im gegebenen Rahmen erreichbaren Gesamttechnik. Indem aber die Mittel beschränkt werden, gewinnt man nicht nur als Schaffender bessere Einsicht, sondern zugleich als kritischer Rezipient. Je kleiner das Bewegungsfeld der zur Verfügung stehenden Elemente gewählt wird, umso deutlicher lässt sich erkennen, ob die künstlerischen Möglichkeiten ausreichend erschlossen wurden. So entsteht aus der Verringerung des materialen Aufwands ein stärkster ästhetischer Zwang.

Dieser Zusammenhang eröffnet, so scheint mir, den tieferen Sinn des zeitgenössischen Willens, „einfach" und „sachlich" zu erscheinen. Wir sollen den vielfach so blassen und unlebendigen Äusserungen der Zeit vor dem grenzenlose Problematik aufdeckenden Krieg eine die Menschen wieder tiefer berührende Kunst gegenüberstellen; so werden zunächst die Gebiete bearbeitet, in denen infolge äusserer Bescheidung der Grad des inneren Werts unbeschönigt, ohne ablenkenden Zierat sichtbar wird.

Es mag hier als Beispiel solchen Strebens nach klärender Einfachheit der Struktur und Besetzung eine Komposition von H. Mersmann erwähnt werden, die im Grotrian-Steinweg-Saal erklang, ein „Tagelied" für eine Männerstimme und eine Frauenstimme. Ohne stark thematisch zu arbeiten, wird hier den Einzelheiten eine leicht fassliche Gestalt gegeben, indem charakteristische Intervalle hervortreten, dann wieder stetig in einer Richtung fortschreitende Schritte geboten werden. So entsprechen den einzelnen Textabschnitten musikalisch gerundete Einzelteilchen; die Irrationalität des Gebildes ergibt sich eigentlich erst aus der Zusammenstellung dieser Stückchen. Dabei tritt die Gestaltungsweise umso deutlicher in Erscheinung, als zumeist nur eine der beiden Stimmen beschäftigt wird, sodass man eine einzige Linie zu beobachten und aufzunehmen gezwungen ist.

3.

Bevor der Gedankengang weiter verfolgt werden kann, muss eine zur Vorsicht mahnende Betrachtung eingefügt werden.

In jedem Jahrzehnt leben gleichzeitig verschiedene Generationen. Zugleich bestimmt sich die Zugehörigkeit des Einzelnen nicht allein aus der Zeit seiner Geburt und Entwicklung; man findet unter Menschen gleichen Alters Unterschiede der Gesinnung, die zwei, ja drei Menschenalter umspannen. „Heutige" Kunst ist nur in seltenen Perioden reines Abbild des im engeren Sinn zeitgenössischen Geistes. So wird die Flut einer gegenwärtigen Musikwelle immer viel herübergerettetes Altergut mit anspülen.

Man würde nun Unrecht tun, wollte man das Schaffen langsam gereifter oder später herangewachsener Künstler mit dem Massstab früher Menschen der jüngererern Generation messen; insbesondere auch, da zuweilen die Werte einer Epoche erst in den ersten Jahrzehnten der folgenden volle Ausprägung erfahren — man denke an das Zeitalter Bachs. So muss die Jugend möglichst weitgehend die Äusserungen der nicht ihrer Generation angehörenden Zeitgenossen zu schätzen versuchen, auch wenn andere Empfindungen und andere Absichten aus diesen Werken den Aufnehmenden ansprechen. Ja, die derart zwischen den Zeiten stehenden Produkte verlangen, da sie den Glauben an

ihre Berechtigung erst erkämpfen müssen, in viel höherem Masse Rücksicht als di bereits anerkannten Arbeiten der vorangegangenen Generation, die unentbehrlich Bestandteile des musikalichen Lebens geworden zu sein scheinen und die darum, wen ihre Wirkung als die Gegenwart hemmend geschwächt werden muss, nur mit harten Zugriff entfernt oder ausreichend zurückgedrängt werden können.

Freilich, es kann der weiterstrebenden Entwicklung aus einer zu weitherzige Billigung von Schöpfungen der näheren Vergangenheit und der noch nach rückwärt blickenden Gegenwart ein nicht zu unterschätzender Schaden erwachsen. Die grösst Gefahr droht in unserer Zeit von den Werken, die, ohne von der Gesinnung der Gegen wart beherrscht zu werden, sich der von ihr hervorgebrachten Elemente bedienen; den der Hörer spürt aus ihnen einerseits die innere Brüchigkeit, andererseits glaubt er, si als modern einordnen zu müssen — so wird ihm leicht zugleich der ernsthafter sic bemühende Zeitgenosse verdächtig. Aber auch die Werke, die reiner ein einheitliche Zeitgefühl ausformen, können gefährlich werden. Der Mensch beruhigt sich aus natürliche Trägheit — vor allem in unserer Zeit, die eine dem Einzelnen bei weitem nicht meh vollständig übersehbare Fülle der Eindrücke und Bezogenheiten aufzwingt — leich bei dem Bemühen um eine schon an Intensität einbüssende Kunst, ohne sich einzugestehen dass ihn nicht inneres Bedürfnis, sondern die Macht der Gewohnheit an die ihm genehme Erscheinungen bindet. Wenn so ein Werk oder eine Gruppe von Werken das Auf nahmevermögen des Publikums vermindert, muss auf die Grenzen oder die Fragwürdigkei ihres Werts hingewiesen werden. Toleranz ist erlaubt und geboten, aber stets muss dies prinzipell gültige Einschränkung bewusst bleiben. —

Die Komposition für Chor ohne Begleitung hat im 19. Jahrhundert und bis in di Gegenwart hinein nicht völlig ausgesetzt. Brahms etwa pflegte die Gattung; in Werke von Bruckner und Reger erfuhr sie wundervolle Bereicherung. So steht heute dem neue Chorstil, dem die Beschäftigung mit Aufgaben des unbegleiteten Gesangs tiefe Problem notwendiger kultureller Leistung erschliesst, ein anderer gegenüber, der als Nachwirkun jener mehr gelegentlichen und gewissermassen nebensächlichen Bearbeitung dieses musi kalischen Gebiets gewertet werden muss.

Die Deutsche Vesper von Joseph Haas gehört zu den Werken, denen (wie jenen de früheren Generationen) die Besetzung a cappella willkommene Abwechslung, nicht ve antwortungsvolle Beschränkung bedeutet. Eine im Sinn nicht engherziger Komposition schule vorbildliche Technik, nirgends aussetzender Fluss, schöner und voller Klang zeic nen die nicht oberflächliche und doch eingängliche Arbeit aus. Die Vorbedingungen küns lerischer Wirkung sind erfüllt, das Werk wird besser seinen Weg machen als manche moderner gesinnte Gegenstück. Kompositionen, die, wie diese, wirklich verwendbare un zugleich Niveau haltende Musik darstellen, sind verdienstlich und erfreulich. Auch i gegen ihre Anerkennung ästhetisch nichts zu bemerken. Aber freilich jene allgemeine Vo bedingung muss erfüllt werden, dass der Hörer nicht etwa mit der Aufnahme solche Werke sich begnüge. Auch versuche man nicht, solchen eigentlich problemlosen Stil a Vorbild der Zukunft hinzustellen oder gar aus ihm einen „Ausfluss des Zeitgeistes" d stillieren zu wollen — weder dem Werk, das an sich durchaus die ihm angemessene B scheidenheit empfinden lässt, noch der Moderne würde so ein Dienst erwiesen.

4.

Der Verzicht auf Instrumente enthält eine Verpflichtung zur Verinnerlichung; die Singstimmen nicht annähernd die Beweglichkeit des Orchesters besitzen, muss erhöh

Stärke des Ausdrucks die Verminderung der Belebtheit aufwägen. So wird das Gefühl der Verantwortlichkeit, dessen Steigerung uns als eigentliches Ziel der Beschränkung des Apparats erschien, in bestimmte Richtung gelenkt.

Die menschliche Stimme bringt Töne, die keinen mit Sprachlauten verwandten Charakter haben, kaum hervor. Daher verwendet die Vokalmusik fast stets sprachlich sinnvolle Texte. Aus ihnen nun wird ein bestimmter Ausdruck fühlbar; indem die Musik eine zweite Schicht anders gearteten Ausdrucks über dieser Grundlage ausbreitet, wurde das Verhältnis der musikalischen Erscheinungen zu den gleichzeitig eintretenden sprachlich-textlichen zentrales Problem der vokalen Musik überhaupt. Diese Tatsache mag gelegentlich infolge der Mitwirkung des bereichernden Orchesters zurücktreten — in der Musik a cappella tritt umso deutlicher die Notwendigkeit hervor, dass in der realen Gegebenheit der Charakter jedes einzelnen Zugs als dem Willigen unbezweifelbar und eindeutig ausgeformt erscheine. —

Wie im Gebiet der Instrumentalmusik im Berliner Konzertleben die von Scherchen gebotenen Aufführungen am stärksten beschäftigten, so erweckten im Vokalen zwei Konzerte des Domchors unter der Leitung von Professor Rüdel das höchste Interesse. Diese Abende brachten in technisch hervorragender Durchführung eine ebenso temperamentvolle wie verständniserfüllte Interpretation der Deutschen Vesper, der noch zu erwähnenden Arbeiten von Kaminski und zweier anderer wertvoller Werke, denen insbesondere im Hinblick auf das Textproblem nicht geringe Bedeutung zukommt.

Hans Gál bietet eine Motette über das tiefe Gedicht „Der Säemann säet den Samen" von Matthias Claudius. Ein schwungvolles und erfindungsreiches Werk, das dem Hörenden grossen Genuss schafft. Es beschränkt sich in den harmonischen Mitteln, wie es der schwer zu handhabende Apparat eines ungestützten Chors verlangt; es arbeitet zugleich so frei und kühn, dass man es mit Nachdruck ein zeitgenössisches Werk nennen darf. Der Stil ist etwas zu undifferenziert; so empfindet man einerseits, der Komponist werde stets gerade die hier spürbaren Richtungen des Ausdrucks pflegen, andererseits fehlt doch ein wenig der tiefere Zusammenhang zwischen dem Charakter der einzelnen Textstelle und dem der gleichzeitig erklingenden Musik. Aber wenngleich das Problem noch nicht gelöst wurde, so spürt man doch, dass es erkannt ist: der rechte Weg ist fraglos beschritten.

Die Markus-Passion von Kurt Thomas war der stärkste Gewinn des Quartals. Ein klanglich wunderbares Werk, stark im Ausdruck, an vielen Stellen packend dramatisch, dem Text eine tiefe und nicht selten wahrhaft geniale musikalische Ausdeutug gebend. Eine im Reichtum der Einfälle, in der Leichtigkeit und Flüssigkeit der Gestaltung einzigartige Kontrapunktik fesselte bei der zweiten Aufführung noch mehr als bei der ersten. Die in der Messe des noch jungen Komponisten ein wenig primitive Technik, die durch ihr Übermass etwa von Ganzton-Schritten und Quinten-Parallelen etwas ermüdete, hat sich ausserordentlich entwickelt; man darf die Passion als vollendetes Meisterwerk ansprechen.

Thomas hat durch Wiederaufnahme von Motiven an hervortretenden Stellen je eines Teils den fünf Stücken der Passion festen Halt gegeben; die Gegenüberstellung der homophoneren und harmonisch eigenartig hervorgehobenen Christus-Worte, der Evangelisten-Erzählung und der naturgemäss am stärksten polyphon behandelten direkten Rede sorgt für Abwechslung. Dennoch besitzt die Messe durch die Gliederung in kleinere, abgeschlossene Teilchen einen nicht ganz gleichgültigen Vorzug vor der Passion. Der moderne a cappella-Stil wechselt naturgemäss harmonisch ausserordentlich schnell; es ist nicht mehr möglich, durch Abstimmung grosser Abschnitte auf bestimmte Kadenz-Einschnitte die Teile gegeneinander abzugrenzen. Gerade weil das Werk stilistisch so abwechslungsreich ist,

strengt ein aufmerksames Hören zu sehr an — man ermüdet leicht vor dem Ende des Werks. Vielleicht empfiehlt es sich, zwischen die einzelnen Teile je eine Strophe eines Orgelchorals einzulegen; man würde den Vokal-Klang dann umso freudiger wiederhören. Die Passionstechnik, die Rezitativ, Arioso, Arie, Chor und Choräle schied, erfasste mit dem Prinzip des Stilwechsels zweifellos die ästhetisch höhere Form; aber freilich gerade die Beschränkung auf einen stets gleichbleibenden Apparat beweist tief erfreulichen Ernst des Strebens, beglückende Ehrlichkeit der Gesinnung.

5.

Wenn wir ein Vokalwerk ausdrucksvoll nennen, so meinen wir zunächst ein bestimmtes Verhältnis zwischen Zügen der Musik und solchen des Textes. Zugleich aber bezeichnet der Begriff des Ausdrucks eine Beziehung des Werks zu uns, den Hörenden. Es gibt Werke, in denen der Charakter der Musik nicht leicht als mit dem der sprachlich ausgeformten Züge innerlich verbunden erfasst werden kann, und die wir dennoch keineswegs ausdruckslos nennen dürfen; etwa die Motette Gáls bietet Beispiele, die hier erwähnt werden dürften.

Ausdruck heisst also nicht allein, dass das Werk den Gehalt des Textes in einem korrelaten Gegenbild, verstärkt und abgewandelt, noch einmal biete, sondern dass das Werk uns unmittelbar etwas sage. Der Schaffende ist — so gewagt der Vergleich zunächst anmuten mag — wie der Angler, der seine Angelhaken auswirft. und wir sind wie die Fische, in deren Inneres diese Haken hineingreifen sollen. Wir wollen vom künstlerischen Gebilde bezwungen werden; wir wünschen, dass die Züge der Schöpfungen in unserer Seele sich festhaken — man wird im flüchtigen Gespräch zuweilen ein Werk eben darum ablehnen, weil es nicht „hakt", das heisst: unseren Widerstand nicht überwindet.

Die Arbeiten von Heinrich Kaminski haben wie die wohl keines anderen Zeitgenossen die Macht, uns im Tiefsten zu bewegen und zu besiegen. Der Stil dieses vollkommen kontrapunktisch empfindenden und schaffenden Musikers ist äusserst kompliziert; so zerfallen, indem in das Werk selbst die Widerstandskraft einbezogen scheint, die wir dem zu einfachen Stil unbewusst gegenüberstellen, vor den Werken dieses Meisters (so dürfen wir schon heute den Schaffenden nennen) alle Bedenken des ungern sich selbst aufgebenden Ich.

Der Domchor Rüdels brachte von Kaminski zunächst zwei Choräle, aus einer Sammlung von sechs Stücken dieser Gattung, die man wohl besser noch im Zusammenhang aufführen sollte. Der Stil Bachs und Händels scheint an vielen Stellen durch den moderneren Satz durch; wie im Pulcinella und der Klaviersonate Strawinskys eine (freilich durchgreifendere) Neugestaltung barocker Stilelemente durchgeführt wurde, so erscheint mit diesen Chorälen eine eigenartig reizvolle Transposition des alten Choralsatzes in einen moderneren Rahmen vollzogen.

Sodann hörte man die Motette „Der Mensch", Text nach Gedichten von Matthias Claudius. Dieses Werk liess ein Erlebnis entstehen, das von moderner Musik selten auszugehen pflegt. — Die Einzelheiten wirken als leicht überschaubar; nirgends fasst uns die Befürchtung, hier sei nicht einfachste, sparsamste Vergegenständlichung des gemeinten Gehalts gegeben. Indem aber eine ausserordentliche Fülle von Einzelerscheinungen zusammenwirkt, entsteht ein Gebilde, das im Ganzen auch dem, der alle Einzelheiten kennt, nicht mehr völlig übersichtlich bleibt. So strömt die Musik gleichsam über uns hinweg: wir tauchen unter, berauscht von dem unendlich scheinenden Reichtum dieser Musik.

Solches Erlebnis, vielleicht dem Menschen der Barockzeit gewohnt, liegt dem Charakter unserer Zeit ferner; um so bewundernswerter ist, dass Kaminski uns zu ihm zu zwingen vermag. Solche Eindringlichkeit aber entsteht eben daraus, dass an jedem einzelnen Zug des Werks jene Tönung haftet, die eine uns als heutige unmittelbar berührende Ausdruckserfülltheit empfinden lässt — so bietet das Werk einen schönen Beleg für die Feststellung, dass der Begriff des Ausdrucks nicht allein ein Verhältnis zwischen Wort und Ton erschliesst.

Wenn hinzugefügt wird, dass der Eindruck des Werks durch die Entgegensetzung einer dichteren, grundierenden Chormasse und einer schwebenden, in beseligender Leichtigkeit geführten Solostimme bestimmt wurde, kann man sich vielleicht von der Art der so starken Wirkung dieser Musik eine ungefähre Vorstellung machen.

Hans David (Berlin).

GRUNDSÄTZLICHES ZUM MÜNCHNER BACHFEST

Num ersten Mal seit Bestehen der Neuen Bach-Gesellschaft fand in München ihr alljährliches Bachfest statt. Das war insofern ein Wagnis, als selbstverständlich in der süddeutschen Musikpflege Bach nicht die hervorragende Stellung einnimmt wie in Norddeutschland. Doch entschädigt dafür gerade in München wieder eine seit über zwei Dezennien zielbewusst und mit schönen Erfolgen arbeitende Pflege historisch getreuer Wiedergaben unter Heranziehung der alten Instrumente, vorab des Kielflügels, des Cembalos, deren Karl Maendler eine grosse Reihe wieder gebaut hat. Die Münchner Cembalistenschule — als hervorragendste Vertreter nenne ich Julia Menz, Köln; Li Stadelmann, München; Dr. Hobohm, München — ist ebenso bekannt wie Christian Döbereiner, der Gambist und stilvollste Interpret alter Kammermusik. Besonders charakteristische Instrumente des Barocks wie Viola d'amore, Oboe d'amore und Oboe da caccia werden in München auch gepflegt. Das gab dem Münchner Bachfest sein eigenes Gepräge und war auch bestimmend für die Auswahl der Werke, so der Trauerode, des wunderbaren Actus tragicus und der Kammermusikwerke. Auf letzterem Gebiet wurde dann auch der Höhepunkt in einem Morgenkonzert erreicht, wo besonders das 6. Brandenburgische Konzert in Originalbesetzung (zwei Bratschen, zwei Gamben, Cello, Violine und Cembalo) seinen unsagbaren Klangzauber entfaltete, und wo eine Aufführung des c-dur-Konzertes für drei Cembali deutlich zeigte, wie sehr diese Wiedergabe der vergröbernden, allzu pathetischen auf drei Flügeln vorzuziehen ist. Was den Festaufbau anlangt, entging er nicht einer Zwangslage, die sich hauptsächlich in grösseren Städten regelmässig wiederholt, dass nämlich jeder Verein, jedes Institut, ein möglichst grosser Kreis von Solisten zum Zuge kommen soll, auf die Gefahr hin, oft recht unbachische Aufführungen zu bieten. Auch das Münchner Bachfest ist dieser Gefahr nicht entgangen. Nicht nur die Uebersättigung der drei Festtage mit musikalischen Genüssen — drei Morgenkonzerte, vier Abendkonzerte! — zeigte das, sondern ebensosehr die Liste der Mitwirkenden, unter denen offenbar niemand fehlen sollte, auch wenn er im sonstigen musikalischen Münchner Leben zu Bach oder zur alten Musik herzlich wenig Verhältnis hatte. Ein entschiedener Vorzug des Münchner Bachfestes war jedoch, dass man, gestützt auf die Vorarbeiten Ludwig Landshoffs und Christian Döbereiners, ausdrücklicher als sonstwo an der Praxis die Richtigkeit der sogenannten historischen Bachinterpretation erlebte. Schade, dass der beste Münchner

a-cappella-Chor, der Domchor, nicht eine der Bachmotetten singen konnte, sondern mit einem ziemlich bescheidenen Plätzchen abgespeist wurde. Den „modernen" Aufführungsstil, d. h. den romantischen des vorigen Jahrhunderts, illustrierte das Abendkonzert unter der Leitung Hauseggers. Der unbestrittene künstlerische Höhepunkt des Bachfestes war, wie schon erwähnt, mit Döbereiners Kammermusik erreicht.

Dem Referenten seien ein paar grundsätzliche Bemerkungen gestattet; zum Aeusseren zunächst, was die Form der Tätigkeit der Neuen Bach-Gesellschaft betrifft. In ihr schart sich ein breiter Kreis von Freunden und Verehrern, Jüngern und Bekennern Bachs um den Kernstock der Bachfreunde aus dem protestantischen Lager, deren so überaus begrüssenswerte Bestrebungen Bachs Schaffen wieder zum Mittelpunkt liturgischer Kirchenmusik zu machen, freilich leider nicht überall von dem Erfolg begleitet worden sind, der ihnen im Interesse nicht nur des religiösen Lebens des evangelischen Volksteils sondern der musikalischen Kultur unseres Volkes zu gönnen gewesen wäre. (Inwiefern diese Tatsachen auch im universalistischen Charakter des Bach'schen Kunstschaffens begründet sind, das liesse sich nur im Rahmen einer grösseren Untersuchung verdeutlichen.) Die alljährlichen Bachfeste der Neuen Bach-Gesellschaft sind einerseits für die Mitglieder selbst, andererseits dazu bestimmt, die Kenntnis von Bachs Werken in möglichst mustergültigen Aufführungen dem immerhin noch grossen Kreis der Fernstehenden zu vermitteln. Eine gewisse Planlosigkeit der Gestaltung der jährlichen deutschen Bachfeste kann nicht geleugnet werden. Hier müssten jeweils für die nächsten Jahre voraus, wenn irgend möglich, nicht nur die Orte der Bachfeste bestimmt, sondern auch die Programme einigermassen festgelegt werden. Bei letzteren müsste man sich entschliessen, die unkünstlerische Praxis des Sich-Vollstopfens mit Musik aufzugeben. Weniger Quantität, mehr Qualität! Nirgendwo leichter als in dieser geschlossenen Gemeinde von Freunden der Bach'schen Musik kann des weiteren der altmodische, innerlich unwahre Konzertcharakter des vorigen Jahrhunderts zugunsten eines wirklichen Gemeinschaftsmusizierens aufgegeben werden. Wie viel anregender wäre die Veranstaltung eines alljährlichen Wettsingens und Vergleichspielens, wobei stilistische und andere Versuche ausprobiert werden könnten! Der regionale Charakter der Bachfeste könnte gewahrt bleiben dadurch, dass die Chöre jeweils von der betreffenden Feststadt gestellt würden; die Uebertragung der Kammermusik müsste jedoch grundsätzlich nach sachlichen Gesichtspunkten an Künstler aus ganz Deutschland erfolgen. Eine Abgrenzung des musikgeschichtlichen Aufgabenkreises der Bachfeste ist ja schon geschehen. Doch liesse sich in Hinsicht einer systematischen Erweiterung praktischer Aufführungen vorbachischer Musik noch viel mehr tun. Ich erinnere nur an Buxtehude, Schütz, die norddeutschen Orgelmeister usw. Damit ergäbe sich weiterhin auch eine deutliche Klärung der Fragen, die den Aufführungsstil betreffen. Von selbst gewinnt die sogenannte historische Interpretation an Boden, wie ja auch tatsächlich bei der Wiedergabe der alten Musik der Siegeszug des Cembalos, der kammermusikalischen Besetzung, der kleinen Qualitätschöre anstelle der Mammutchöre nicht mehr aufzuhalten sein wird.

Einschneidender erscheinen jedoch folgende grundsätzliche Erwägungen, die mehr auf die innere Einstellung der Neuen Bach-Gesellschaft abzielen. In dem einleitenden Aufsatz des Programmbuches zum Münchner Bachfest von Alfred Einstein wurde mit Recht davor gewarnt, Bach zu verengen, den vokalen Teil seines Werkes zugunsten des instrumentalen Schaffens oder den jungen zugunsten des alten Bach in den Hintergrund zu stellen. Diese Mahnung gilt vor allem wohl auch den Historikern selbst, ohne dass darin gegen das Recht des Lebens gesprochen werden sollte, sich zur eigenen Bestärkung und Behauptung an diejenigen Epochen oder Ab-

schnitte des Bach'schen Werkes vor allen zu halten, die für uns gegenwärtig von besonderer Bedeutung sind. Das ist nun ohne Frage der späte Bach, der Gotiker Bach, um diesen freilich arg unzulänglichen Ausdruck zu gebrauchen, viel, viel mehr als der barocke Bach. Damit ist zugleich indirekt das Gesicht der Gegenwart irgendwie wiedergespiegelt. Wir brauchen den „objektiven", den „absoluten" Bach, um es zugespitzt zu formulieren, gerade seiner Subjektivität halber, weil auch in den höchsten, naturhaft, nicht nur-konstruktiv gesetzmässigen, schein-abstrakten Formen der Spätwerke der ewige menschliche Gehalt geheimnisvoll-lebendig pulsiert. Es gibt für den echten Musiker, zumal auch den produktiven, in der Gegenwart kein besseres Mittel, sich am Absoluten zu orientieren, sich an der Quelle des Wesens der Musik selbst zu tränken, als ihm dies die Beschäftigung gerade mit dem letzten Bach ermöglicht. Kein Zufall hat es so gefügt, dass auch das Studium der Niederländer immer wieder weiter, bis zu Bach heraufführt, an dem sich gleichsam ihre Reinkarnation vollzogen hat. Töricht freilich wäre es zu glauben, man könne nun durch Verabsolutierung der Werturteile und durch anatomisches Herausschälen dieses Bachs das Bild der Totalität Bachs als solches bestimmend modeln und verändern. Das wird ebensowenig der Fall sein können, wie es der Periode romantischer Bachbetrachtungen möglich war, diese vereinzelende und beschränkende Bachauffassung siegreich über ihre lebensfähige Periode hinaus durchzusetzen. Den Kosmos Bach zu begreifen und zu übersehen, rational beherrschen zu wollen, statt ihn gefühlsmässig zu erleben, intuitiv wiederzugeben, halte ich für eine geistige Unmöglichkeit. Das wird theoretisch nur zum Historismus, zur Abkapselung vom echten, zeugenden Leben führen. Für eine solche Sinneserfassung bedeutet eben auch das Werk des Genius nicht mehr als eine rein historisch-philologische Angelegenheit.

Die Datierung der beiden sich ergänzenden Bachanschauungen ist, wenn man will, durch die Zuteilung des sogenannten „romantischen" Bach (als der dem 19. Jahrhundert entsprechenden Seite seines Werkes) an das Jahrhundert Mendelssohns, Spittas, Franz' usw. und durch die Zuweisung des „späten" Bach an eine bestimmte Gemeinde unter seinen Jüngern im ersten Drittel unseres Jahrhunderts leicht geschehen. Es scheint mir jedoch, als ob man sich damit nicht beruhigen könnte. Ein Nebeneinander beider war schon insofern immer gegeben, als ja das „alte" Bachbild wesentlich weltzugewandter, exoterischer Art ist, während das „neue" Bachbild sehr ausgeprägte esoterische Züge trägt. Wie denn überhaupt die Alterskunst, die Spätwerke aller grossen Meister als Wesensmerkmale eine Intensivierung der eigenen, mehr weltabgewandten künstlerischen Persönlichkeit bis zur sublimen Vergeistigung aufzeigen. Vom Bedürfnis der Gegenwart aus gesehen, scheint es augenblicklich viel wichtiger und notwendiger, auch in der Neuen Bach-Gesellschaft dem „neuen" Bachbild zum Durchbruch zu verhelfen. Im Allgemeinbewusstsein ist es ja durchaus nicht nötig, dass nun jeder in ein unmittelbares und direktes Verhältnis zum späten Bach treten zu können glaubt. Ebenso töricht wäre es zu glauben, auf Grund von Werturteilen sein persönliches Verhältnis zu Bach einrichten zu müssen. Trotzdem kann ich mir nicht denken, dass die bei der Leipziger Bachfeier nicht durch die Neue Bach-Gesellschaft vermittelte Berührung mit einem so letzten Höhepunkt abendländischer Musik, wie es die „Kunst der Fuge" ist, auch den, der nicht gewohnt war, in solchen Höhen zu wandeln, die reine und klare Luft dieses Gipfels zu atmen, ohne tiefe Erschütterung gelassen hat.

Vor solchen Auseinandersetzungen darf die Neue Bach-Gesellschaft nicht zurückschrecken, will sie nicht ihrer Vorzugsstellung sich begeben und aus der Führerrolle in die der Nachläufer treten. Statt der akademischen Erörterungen auf ihren Mitgliederversammlungen müsste einer zielbewussten Führung daran gelegen sein, erst wieder ein-

mal den Sinn der eigenen Arbeit näherhin zu erfassen und neu zu bestimmen. Sonst teilt sie das Los der vielen Gesellschaften (ich nenne hier als Analogon nur die Goethegesellschaft), die, an Ueberalterung leidend, ihrer immerfort zu Recht bestehenden geistigen Aufgaben nicht mehr genügen können. Willi Schmid (München).

BACHFEIER IN LEIPZIG

1.

Der mit Frauenstimmen arbeitende gemischte Chor wirkt immer ein wenig verschleiernd, romantisch, ja nicht selten sentimental; rein klangliche Elemente erschweren durch ihr auffälliges Hervortreten den Zugang zu den nicht nur sinnlichen Qualitäten der Werke. Die auf reife Männerstimmen gestellte Aufführung ergibt ebenfalls keinen ungetrübten Eindruck; denn auch hier werden leicht die Schönheitswerte der Einzelstimmen vom eigentlichen Geiste des Werkes ablenken. Hingegen scheint aus der Verbindung von Knabenstimmen und jugendlichen Männerstimmen, da diesen Stimmcharakteren noch eine allgemeine, typische Art eigen ist, eine durch kein persönliches Element geschwächte, gleichsam objektive Darbietung der musikalischen Gestalten und Inhalte zu entstehen — im Gebiet chorischen Gesangs muss jene Besetzung, die etwa der Chor der Leipziger Thomaner bietet, als höchste Erfüllung gelten.

Die Thomaner singen. Wieder einmal geniesst man die wunderbaren Eigenschaften des Klangkörpers; wieder einmal beglückt die Reinheit, Klarheit und Ausgeglichenheit der Stimmen.

Die Thomaner singen Bach. Mit dem hinreissenden Schwung der Jungens, mit der schönen Besessenheit erwachender Menschen. Bewunderungswürdig genaues und deutliches Bild der Werke, geboten in jener ganz sachlichen, ganz instrumentalen Art, macht das tiefste Wesen des Meisters offenbar.

In der Kantate, die — wie regelmässig im Gottesdienst des Sonntags — von Thomanern und Gewandhausorchester gebracht wurde, sangen die Knaben des Alt eine Arie; und indem man individuelle Interpretation als völlig ausgeschaltet empfand, ergründete sich das Wesen des Satzes in einer Tiefe, die kein Konzertsänger zu erschliessen vermöchte. Gleiche Stärke des Eindrucks erwuchs in den Motetten — die am Samstag nachmittag, den musikalischen Teil der wöchentlichen Freitagsvesper wiederholend, erklangen — aus jeder einzelnen der Stimmen, und wie hier die Linien zweier Chöre zu einem untrennbar Ganzen ineinanderströmten, verwirklichten sich eine der tiefsten Erfüllungen, die das musikalische Leben unserer Zeit zu bieten vermag. Die Werke leben in uns und alle Gefühle, die in ihnen Gestalt geworden sind, gewinnen wieder volle Gegenwärtigkeit. Leid, Zuversicht, Seligkeit — alle Tiefe der Seele öffnete sich und in den wenigen Sätzen fühlte man den Inhalt des ganzen Lebens ausgesprochen.

2.

Der Gehalt musikalischer Gegebenheiten, erwachsen aus der Totalität eines lebenden Wesens, offenbart sich schwerlich einem Menschen, dessen Individualität nicht verwandte Grundzüge ausgeformt, verwandte Erfahrungen erworben hat. Da nun der erwachsene

Mensch durch das Hineingestelltsein in eine Welt unausweichbarer Bindungen meist zu einer ganz anderen Tiefe und Schwere des Erlebens gezwungen wird als wohl ein Kind, erfüllt sich leicht auch die Stimme mit Werten, die dem jugendlichen Gemüt noch verschlossen bleiben.

Im vorigen Winter machten die Sängerknaben der Wiener Hofburg eine Konzertreise in Deutschland. Prächtiges, gut geschultes Material, frische, lebendige Musikalität. Als nun die Jungens Haydn und Mozart sangen, war wohl alles sehr bezaubernd und entzückend, doch jene wesentlichen Elemente fehlten, die die Musik über die Bedeutung einer Marionetten-Begleitung hinausheben. So mochte man wohl annehmen, Knabenstimmen seien von Natur aus zu dieser höheren Art des Ausdrucks, die zugleich mit dem Charakter der eigentlichen Bewegung seelische Tatsachen auszuformen vermag, nicht fähig.

Die Thomaner aber singen Bachsche Motetten: und jene Phrase strahlt innerstes Leben, tiefste Sinnerfülltheit aus —?

Die Knabenstimme, (deren Schmelz und Anmut übrigens selbstverständlich nicht bestritten werden soll) mag an sich ein ausdrucksmässig sprödes Material bieten; aber sie ist entwicklungsfähig weit über die Grenzen des fertigen, des durch die Berufstätigkeit naturgemäss abstumpfenden Musikers hinaus. Sie vermag den Willen eines Führers aufzunehmen, wie kaum der in dieser Hinsicht erfreulich meist unverbaute Dilettant. So ist denn auch die Höhe, auf der sich der Thomanerchor seit einiger Zeit befindet, nicht zu werten als ein Naturphänomen, sondern als ein Ergebnis unendlicher Arbeit: als Leistung.

Karl Straube leitet seit nunmehr 25 Jahren diesen Chor. Man kann sich schwer vorstellen, dass ein Mensch und eine Aufgabe einander vollkommener entsprächen. — Musikalich wird ja das Thomaskantorat noch immer oder vielleicht mehr als je durch die Verbundenheit mit dem Namen Bachs bestimmt; nachdem Straube ein in solcher Tiefe heute nicht ein zweites Mal zu findendes Verhältnis zu dem Schaffen des Meisters stets erneut bewies, darf nunmehr sein Wirken als ein in seiner Art nicht bedeutender zu denkender Kulturfaktor bezeichnet werden. Zugleich aber lässt die Art des Dirigierens, des Probens empfinden, dass hier eine ausserordentliche pädagogische Begabung tätig ist; man fühlt es aus der Hingabe, mit der der Chor singt, wie sehr begeisternde Anfeuerung, nicht ein knechtender Zwang die Wiedergaben dem Ideal gemäss werden liess. Und weil eben derart eine musikalische und eine pädagogische Existenz in einem Manne sich vereinigten, konnte aus dem Chore das werden, was er gegenwärtig darstellt: das beseelteste und vielleicht schönste Instrument, über das ein Musiker verfügen kann.

3.

Man mag vielleicht denken, günstige soziologische Bedingungen möchten als die Blüte des Thomanerchors in erster Linie verursachend anzusehen sein. Indessen der Abend, der uns die Aufführung der Johannes-Passion brachte, bewies, indem er nun einen aus Dilettanten gebildeten gemischten Chor und ein Berufsorchester zusammenwirkend zeigte und so die in jeder grösseren Stadt vorhandenen Mittel voraussetzte, dass allein die Persönlichkeit Straubes Träger der eigentlichen Leistung war.

Wie die anderen Darstellungen, so zeichnete auch diese sich vor den gewohnten durch zügigen Schwung und warme Lebendigkeit aus. Jede Einzelheit war temperamentvoll gestaltet; eine zugleich vorsichtige und liebevoll-eindringliche Darstellung hob jeden Zug heraus, ohne dass je der Gesamtzusammenhang vernachlässigt erschien. Gewiss, auch

hier war „Bearbeitung“, auch hier gab es crescendi und decrescendi (die ja der Urtext nirgends vorschreibt). Aber der Bearbeiter, der Dirigent, der Chor — sie lenkten an keiner Stelle vom dargebotenen Objekt ab. So spürte man weder eine doktrinäre Ausführung einer vorgefassten Ansicht über das „Wesen des Bachstils“ noch ein mätzchenhaftes Ausnützen der Möglichkeiten des Apparats. Allein durch den Eindruck der Sätze wurde dem Hörer bewusst, welche rein technischen Leistungen hier, gleichsam ganz nebenbei, vollbracht waren.

Man fühlte endlich einmal bei einer Bach-Interpretation das Werk selbst. Und zwar in einer Weite und Tiefe, wie sie eben nur ein so gebildeter und menschlicher Charakter zu entdecken und zu gestalten vermag. Es kann hier von den Einzelheiten nicht gesprochen werden; denn man müsste über jeden der Chöre etwas sagen, vom klagenden Anfangschor (der so eigenartig im Gegensatz zum Text steht) bis zu den dramatischen Höhepunkten des chromatischen Chors, des „Kreuzige“ und weiter bis zu dem so versöhnlich aus der Trübe ins Lichte hinüberleitenden Schlusschoral. Doch mag ein Hinweis auf zwei Sätze andeuten, in welcher Richtung nunmehr das Interesse lag. Der Chor: „Sei gegrüsset, lieber Judenkönig“ — er erscheint wie die meisten Chöre des Werks noch ein zweites Mal, nunmehr auf den Text: „Schreibe nicht: Ich bin der Juden König“[1]) — zeichnet sich durch eine auffallend süsse, schmeichelnde Melodik aus, die, trotz der Beziehung zum Charakter der Textstelle, dem Werk nicht ganz gemäss ist. Ihm gab Straube, im Hinblick wohl auch auf die belebtere Begleitung, einen härteren Charakter. Indem so der Ausdruck eines Fanatismus fühlbar wurde, gewann die Musik unmittelbar einen neuen Sinn, und wie sich dieser dem Ganzen harmonisch einfügte, spürte man, nunmehr erst sei die eigentliche Bedeutung dieses Teils erfasst. — Der Chor der Kriegsknechte: „Lasset uns den nicht zertheilen“ bildet auffallenderweise das Zentrum einer mehrgliedrigen Gruppe. Sein Thema bietet im ersten Takt sechs Silben in einem Ton, ein stilisiertes Parlando. Da nun dieses Motiv vom Chor stets mit einer besonderen Art der Präzision vorgetragen wurde, im forte, aber mit gewisser Leichtigkeit, gewann der Satz deutlich den Charakter eines Genrebildes. Man fühlte die durch ihn sich vollziehende Unterbrechung der Handlung, zugleich die freudig-trotzige Bewegtheit der Situation. Und wie derart der Satz aus der Gesamtheit der umgebenden (auf Christus selbst bezogenen) musikalischen Gebilde köstlich-bedeutsam sich hervorhob, wurde wunderbar deutlich, warum gerade dieser Chor Mittelstück eines formalen Zusammenhangs gewesen sein konnte, sein musste. Eine Fülle von Einsichten solcher Art war aus dieser Aufführung zu gegewinnen und gar manches Problem, das man bisher kaum zu ahnen vermochte, fand hier zugleich Erfassung und Lösung.

Man weiss, dass Straube als erster die grossen Orgelwerke Regers gespielt und durchgesetzt hat. Auch wer den Orgelspieler Straube nicht oder nicht mehr gehört hat, wird aus den Bachaufführungen des Dirigenten Straube unschwer erkennen, wie tief beide Leistungen einander verwandt sind. Die unerhörte Intensität der Regerschen Werke war jener der Bachschen in einem tiefen Sinn ähnlich — das Zurückgreifen Regers auf Bachsche Formen und Ausdrucksmittel darf als ein äusseres Zeichen für eine, trotz dem Unterschied der Zeiten, wesentliche Gleichartigkeit der Struktur dieser Persönlichkeiten gelten. So führte notwendig dieselbe Lebenstendenz, die das innige Verhältnis zum Regerschen Schaffen verursachte, zugleich zu jener Auffassung Bachs, die (wohl allein von Straube verwirklicht) als einzige auf die lebendige Jugend bedeutsam bestimmend

[1]) Die Johannis-Passion erzielt durch die Wiederholungen eine durchaus streng geschlossene Gesamtform, die ich gelegentlich darstellen zu können hoffe.

zu wirken vermag. Hier wird Bach weder als bewundernswerter Artist noch als Mittler begrenzungslosen romantischen Verschwebens gefasst, sondern zunächst einmal als ein Mensch gesteigertster Lebenskraft. Indem so die kontrapunktischen Künste als Ausdruck der Verdichtung und als zusammenfassende, formende Elemente erscheinen, als dienende Mittel, nicht als letzte Ziele, indem zugleich in allen unbestimmteren und melancholischen Teilen die gleiche menschliche Dichte fühlbar gemacht wird wie in festlich belebten Sätzen, schliesst sich endlich einmal der meist vielzerspaltene Charakter der Werke, des Schaffenden wiederum zu einem Ganzen zusammen.

So wurde durch die festlichen Stunden in Leipzig die Grösse Bachs erneut offenbar, nachdem wir sie so oft, weil sie nicht erlebbar gemacht werden konnte, hatten voraussetzen müssen.

4.

Wurde bereits in der Aufführung der Johannespassion durch die Mitwirkung der Solisten — die ja fast nie in den Organismus eines Bachschen Stimmengeflechts sich völlig einzufügen verstehen[1]) — der Eindruck stellenweise abgeschwächt, so blieb die Wirkung der „Kunst der Fuge", die den bedeutsamsten Teil der Feier hätte ausmachen sollen, von Anfang an zwiespältig; denn von 19 Sätzen waren nur 10 der bestimmenden Hand des Dirigenten anvertraut, und wenngleich Künstler von den Fähigkeiten eines Günther Ramin solistisch tätig waren — jene überaus wohltuende Einheitlichkeit der Auffassung und Durchführung, durch die sich die vorangegangenen Veranstaltungen vor so manchem Bachfest ausgezeichnet hatten, konnte naturgemäss nicht erhalten bleiben.

Die „Kunst der Fuge", Bachs letzte grosse Arbeit, eine systematische Sammlung von kontrapunktische Probleme behandelnden, meist vierstimmigen Sätzen ist von Wolfgang Graeser, der auch eine Neuordnung der in unrichtiger Folge überlieferten Stücke vorgenommen hat, instrumentiert worden und in Leipzig unverkürzt erklungen. Bach hat sicherlich weder an eine Ausführung durch mehrere Instrumente gedacht noch an eine Gesamtaufführung des alle Maasse zeitgenössischer Instrumentalmusik überschreitenden Werks; prinzipiell aber darf sowohl die Instrumentation wie die vollständige Darbietung der Fugen als zulässig bezeichnet werden.

Die Instrumentative Graesers freilich vermochte von dem Wert solcher Ausführung nicht zu überzeugen. Sie arbeitet mit verschiedenartiger Besetzung der Stücke; der Wechsel der Klangfarben aber steht weder zu dem systematischen Progress des Werks in Beziehung noch nimmt sie die durch Gleichheit der Themen oder der kontrapunktischen Prinzipien gestifteten Verbindungen zwischen den Stücken auf, aus denen doch die von Graeser selbst zuerst erkannte Tatsache eines Gesamtplans entsteht. Ferner bieten einige Stücke in sich bereits Klangfarbenwechsel; abgesehen jedoch davon, dass ein solches Prinzip entweder in allen Stücken (was ich persönlich wünschen würde) oder überhaupt nicht verwirklicht werden müsste — nicht einmal hier, in der Einzelbehandlung, befindet sich die Instrumentation in Uebereinstimmung mit der Struktur des Werks, indem nicht etwa bestimmten Themen oder Formteilen eine stets gleiche Klangfarbe zugebilligt wird, sondern ein Verfahren Anwendung findet, dessen Sinn und Absicht wenigstens dem Berichtenden verschlossen blieb.

Als bedenklichster Faktor der Graeserschen Orchestrierung muss die Wahl der Instrumente bezeichnet werden. Das wesentlich homophone, auf Klangverschmelzung, zu-

[1]) Man sollte einmal den Versuch machen, dem Sänger den Platz unmittelbar hinter den solistischen Instrumenten anzuweisen, damit er gezwungen sei, auf die Gegenstimmen zu hören!

gleich aber auf Individualität insbesondere der Aussenstimmen gerichtete Streichquartett vermag die breiten unromantischen Linien gerade der ersten Fugen, die Graeser ihm zuteilt, keinesfalls klar darzustellen[1]). Das Streichorchester sodann bietet zu starke rein klanglich-sinnliche Momente, um als geeigneter Mittler von Fugen zu dienen. Die solistischen Holzbläser ferner wirkten possierlich, dem Ernst des Werks nicht angemessen. Und schliesslich die Durchführung einzelner Stücke durch Cembalo bzw. Orgel sprengte, indem nunmehr ein Spieler statt einer Gruppe tätig war, den Rahmen der Aufführung. Es bleibt als einzige annehmbare Interpretationsmöglichkeit die Darstellung des Werks durch Streicher mit Bläsern (wobei man freilich Blech so wenig wie möglich und jedenfalls nie ohne klangverbindende unisoni eintreten lassen sollte).

Dass Straube die „Kunst der Fuge" in Graesers Bearbeitung dennoch aufführte, ist verständlich; denn sie bot immerhin die erste Gelegenheit, Bachs letztes grosses Werk unserer Zeit vorzuführen, zugleich eine schöne Möglichkeit, einige Stunden mit Bachscher Instrumentalmusik zu erfüllen, ohne unzusammenhängende Stücke aufeinander folgen zu lassen. Vieles wurde denn auch durch Straubes Intensität lebendig. So liess die zweite Hälfte des ersten Teils ahnen, man möchte wohl doch dem fremdartig anmutenden Koloss eine eindringlich überzeugende Gestalt geben können. Anfang und mehr noch der zweite Teil enttäuschten. Dass vollends Bachs letzter Choral, den die Herausgeber der Originalausgabe abgedruckt hatten, um die „Liebhaber der Bachschen Muse" für die unvollendete letzte Fuge schadlos zu halten, gespielt wurde, nachdem die Schlussfuge da, wo sie im Autograph zufällig abbricht, ins Nichts verlief, mag sehr rühmend gedacht sein. Aber ein Kunstwerk ende als solches und nicht mit der Vorstellung eines lebenden Bildes. Man wage es, die Fuge zu beenden oder aber man verzichte auf sie, als letzten Satz den bietend, mit dem die erste Fassung des Werks geschlossen hatte[2]).

Hans David (Berlin).

HÄNDELS „BELSAZAR" AUF DER OPERNBÜHNE.

Es ist in diesen Blättern, die allen Zeitereignissen gerecht werden wollen, auch über die Händel-Renaissance schon ausführlich gesprochen worden. Soweit man unter dieser Erscheinung die Wiederbelebung der Händelschen Opern versteht, ist die Debatte so ziemlich verstummt. Und doch wird dieses Thema wieder aktuell, sobald die neue Bewegung: der Gedanke, auch Händelsche Oratorien auf die Bühne zu bringen, sich durchsetzt. Denn die Probleme liegen tiefer, als es den Anschein hat; wie wäre es sonst möglich zu behaupten: Händels Oper steht der modernen Bühne ferner als Händels Oratorium?! Und doch kann man dies in gewissem Sinne sagen. Das Kernproblem für die Erneuerer Händelscher Opern lag stets in der „Unmöglichkeit" der Handlung.

---

[1]) Es kann dem Gewandhausquartett darauf, dass es hier versagte, keinesfalls ein Vorwurf gemacht werden.

[2]) Bei der Uraufführung von Puccinis Turandot spielte man das Werk so, wie das Autograph es geboten. Die zweite Aufführung liess dann die vervollständigte Gestalt erklingen. Indem hier dem fühlbaren Hinweis auf das schmerzliche Wirken der tödlichen Mächte der Charakter der Einmaligkeit gegeben wurde, empfindet man aus der Tatsache der ergänzungslosen Darstellung eine schöne Geste der Ehrfurcht vor dem Gestorbenen und seinem Schaffen. Sobald aber ein so geartetes Heraustreten aus dem ästhetischen Gebiet sich wiederholt oder gar für immer gefordert sein soll, kann gegen solche Entweihung tiefer menschlicher Empfindung nicht ernsthaft genug Verwahrung eingelegt werden.

Oskar Hagen wurde durch diese Erkenntnis bis zur übersteigerten Einführung psychologischer Momente getrieben, er belastete das Händelsche Rezitativ mit der ganzen Kompliziertheit der modernen Seele und brachte das künstlerische Verhältnis von Rezitativ und Arie dadurch ernsthaft in Gefahr. Ein anderer Weg, sich der intriganten Verwicklungsfreude der barocken Libretti zu entziehen, die Vereinfachung der Handlung wurde von Hagen selbst und von Hermann Roth nicht ohne Erfolg beschritten, aber selbst dann bleibt des Problematischen in der Händel-Oper genug: schon allein die Verdeutschung des italienischen Originals stellt oft fast unüberwindliche Hemmnisse in den Weg.

Wie anders das Händelsche Oratorium! Seine biblische Handlung (um nur das Allgemeine hervorzuheben) ist grossgesehen; wenige scharf umrissene Personen oder ganze Gemeinschaften sind ihre Träger. Dahinter aber steht, bis in die letzte Note schwingend und vom Chor zum klingenden Ausdruck gebracht, ein Gedanke; denn Händel ist hier Dramatiker im höchsten Sinne: Gestalter einer Idee. Und noch eins: der Händel des Oratoriums ist ein ganz anderer, reiferer als der der Opern. Denn die Abkehr von der Bühne im Jahre 1737 ist mehr als ein Szenenwechsel, sie ist eine Vertiefung der Gesinnung. Der Opernkomponist schafft für die Gegenwart des Tages, der Meister des Oratorium schafft zeitlos und von ewig gültigen Gedanken geleitet. Und diese Handlungen seiner grossen Oratorien, die ihm das geistig regsame England lieferte, sind nicht nur der Anlage, sondern auch der Sprache nach dem Deutschen so unendlich vertrauter, als als das Puppenspiel der opera seria. Wir besitzen für Händels Oratorien Uebersetzungen eines Gervinus und Chrysander, die so eingebürgert sind, wie die Werke selbst (was natürlich einer auch sprachlichen Erneuerung nicht im Wege steht). Wenn aber diese wahrhaft monumentalen Dramen von der Bühne zum heutigen Menschen sprechen sollen, so ist schon in ihrer Natur der grösste Gegensatz zum Opernwesen gegeben: nur als Festspiel ist die Bühne würdig sie vorzustellen.

Hanns Niedecken-Gebhard hat die Dramatisierung Händelscher Oratorien zuerst verwirklicht; ihm folgte mit dem „Belsazar“ Herbert Graf. In ein Bühnenbild von edler Grösse hineingestellt, entrollt sich das wuchtige Geschehen: Babylons Fall, der Perser Sieg, des jüdischen Volkes Befreiung. Nur wenig schonende Eingriffe waren nötig, die Handlung noch einheitlicher zu gestalten. (Der herrliche e-moll-„Prolog“ und einige Chöre mussten allerdings wegfallen.) Die betrachtenden Chöre im Orchesterraum geben die eigentliche Umrahmung und vereinigen sich in dem grandiosen Schlussbild mit den singenden Bühnenchören zu einem auch akustisch überwältigenden Eindruck. Dem unendlich tiefen seelischen Gehalt dieser Musik aber wird die konsequent durchgeformte, nur selten der Uebertreibung nahe Bewegung der darstellenden Masse in überraschender, ja erschütternder Weise gerecht. Der Trauerzug der besiegten Königin, die verzeihende Geste des Bezwingers im Zusammenhang mit Händels Tönen hinterlassen einen unvergesslichen Eindruck.

Nicht unerwähnt darf bleiben, dass die denkwürdige Aufführung des „Belsazar“ in dieser Form durch das Breslauer Stadttheater in nahezu vollendeter Weise verwirklicht wurde. Der Bearbeiter Herbert Graf, Dramaturg der Breslauer Oper, fand als Regisseur im Intendanten Turnau, dem ausgezeichneten Dirigenten Cortolezis, dem Bühnenbildner Wildermann und der Choreographin Swedlund, sowie fast dem gesamten Opernpersonal begeisterte Helfer. Darüber hinaus aber wirkten in singenden und Bewegungschören freiwillige Kräfte aus allen Kreisen der Bevölkerung mit, wieder ein Beweis für die von Oskar Guttmann (in Heft 5 dieses Jahrgangs) mit Recht hervorgehobene Musikliebe des Breslauer Publikums, die ein Erwachen des Ostens auch für die moderne Musik trotz aller Widerstände erhoffen lässt.

Peter Epstein (Breslau).

DIE NÜRNBERGER SÄNGERWOCHE UND IHRE AUSWIRKUNG

Keiner Disziplin in musicis sind verheerendere Wunden geschlagen worden als gerade dem Männerchor. Und zwar durch den Romantizismus des 19. Jahrhunderts. Selig hatte man sich der Feld-, Wald-, und Wiesenpoesie, einem Sonntagnachmittags-Naturschwelgen in die Arme geworfen; unbekümmert und vom besten Willen beseelt hatten sich Gleichgesinnte zusammengeschlossen, Vereine gegründet. Freundwillige Musiker fanden sich an jedem Ort, ihren Brüdern in Apoll möglichst einfache Liederchen zu komponieren, dem bestehenden Bedürfnis ihrer Freunde musikalischen Ausdruck zu verleihen. Vereinsmeierei, üble Sentimentalität, verbunden mit meist missverstandener Heldenpose im Schlachtengesang, der keiner war, blühten auf und waren die Ergebnisse einer romantischen Einstellung, die im Grunde genommen vielleicht gar nicht einmal so romantisch war, als sie sich gab, sondern einem höchst realen Bedürfnis nach Geselligkeit und dem gemeinsamen Singen im trauten Kreise entsprang. Dieser anfänglich sogar begrüssenswerte Zusammenschluss gleichgesinnter Seelen musste aber, da es die damaligen Führer doch wohl nicht so verstanden, die Bewegung grosser Kunst dienstbar zu machen, mit der Zeit den verhängnisvollen Weg ins tief unten liegende Tal der Gemeinplätze wandeln, getrieben von der Bequemlichkeit, Althergebrachtes immer wieder von neuem zu singen, getrieben aber auch von einer Anzahl nur zu bereitwilliger Komponisten (und Verleger), die leicht fassbare Chöre zu Tausenden aus dem Ärmel schüttelten!

Nichts war leichter, als auf Grund irgend eines schönen „Gedichtes" schön harmonisch bis zum fortissimo gebrüllten Quartsextakkord einen Chor zu komponieren, der dann dazu sogar noch klingenden Lohn brachte; die Verbreitung in ungezählten Exemplaren war sicher, angesichts der zahllosen Vereine, die sich gierig auf jede neue Variante von „ewiger Lieb' und ewiger Treu" stürzten. So musste es kommen, dass der Männerchorgesang allmählich in einen immer stärker anschwellenden Misskredit geriet, dass man die Tonsetzer, die Männerchöre schrieben, nur gar zu oft mitleidig belächelte und nicht mehr ganz ernst zu nehmen gewohnt war. Die Krankheitserscheinungen wurden allgemach so stark, dass das Männerchorwesen drohte, im rauchigen Bierlokal ein lärmendes Dasein zu führen, das nichts mehr mit irgend einer Kunst zu tun hatte, sondern nur der Fidelitas und ihren Begleiterscheinungen diente. (Es soll nicht verneint werden, dass fröhliches, ja ausgelassenes Ausspannen nach getaner Probearbeit durchaus am Platz ist).

Mit Besorgnis sah man dies nicht mehr aufzuhaltende Abgleiten. Gefahr drohte, denn nicht sowohl der Männerchorgesang war auf dem besten Wege, abseits aller Kunst im Gebüsch liegen zu bleiben; viel grösser war der Schaden, der durch das Nichtmehrsichauswirkenkönnen einer veredelnd wirkenden Beeinflussung, ja Erziehung der Allgemeinheit, wozu gerade der Männerchor sich vorzüglich eignete, enstand. Hier in letzter Stunde den Bremsblock anzuziehen und zu versuchen, den Männerchor (cum grano salis, versteht sich) wieder auf den ihm gebührenden Platz innerhalb der Musik zu stellen, ist das unbestreitbare Verdienst einiger ideal gesinnter Männer und der ihrer Verantwortung voll bewussten Führer des Deutschen Sängerbundes, denen wir die erste Nürnberger Sängerwoche und deren nunmehr vorliegende Ergebnisse verdanken. Freilich, die Reorganisationsarbeit gerade hier ist eines der schwierigsten Probleme, das je verantwortungsvollen Führern gestellt wurde. Gilt es doch, einen grossen Teil des Volkes von liebgewordenen, in der endgültigen Auswirkung aber doch falschen Idealen zu bekehren. Und bekanntlich sind die Umstellungen, die irgendwie mit dem Gemüt, dem Herzen zu tun haben, die am schwersten durchzuführenden! Grundsätzlich muss also die Reformarbeit vorsichtig, lang-

sam einsetzen, will man die Vereine und deren Mitglieder nicht verletzen, indem man von ihnen unmöglich Scheinendes verlangt.

Mit der Hebung und Veredelung der Vereinstätigkeit und ihren künstlerischen Auswirkungen ist aber noch ein anderes Ziel verbunden: die Anregung dem schaffenden Musiker. Denn nur dann wird die nunmehr einsetzende Reformarbeit im Männerchor von dauerndem Erfolg gekrönt sein, wenn gerade der heute schaffende Tonsetzer dies von ihm arg vernachlässigte Gebiet wieder urbar macht und so mithilft, das weitgesteckte Ziel zu erreichen. Aber noch ein Faktor muss mithelfen, in diesem Falle vielleicht der wichtigste: der Verleger! Schier unmöglich erscheint es, irgendwie die notwendigen Reformen wirklich nutzbringend durchzuführen, wenn der Verleger aus gewichtigen (für seinen Standpunkt sogar begreiflichen) Gründen nur leicht fassliche Chöre verlegt, oder aber Chorwerke bekannter Autoren vielleicht für schweres Geld erwirbt in dem sicheren Bewusstsein, ein Geschäft zu machen. Gewiss, es ist dem Verleger, als dem materiell interessierten, nicht zu sehr zu verdenken, wenn solche Erwägungen eine doch recht oft ausschlaggebende Rolle in seiner Kalkulation spielen. Er möge bedenken, dass auch er Teil eines Volksganzen ist, das genau so wie er neben den materiellen auch ideelle Pflichten zu erfüllen hat und erfüllt. Hoffentlich für immer ist geistige wie materielle Inflation im Orkus verschwunden. Nun gilt's aufzubauen. Man wird nicht fehlgehen, wenn der Verleger auch hier den goldenen Mittelweg findet, der ihm auf der Basis des Einen das Andere erlaubt.

Man bedenke also, vor welch ungeheurer Aufgabe die verantwortlichen Führer im Deutschen Sängerbund stehen, mit ihnen die Komponisten und Verleger. Eine Aufgabe, riesengross und zugleich erhebend im Ziele, das erreicht werden soll. Denn letzten Endes ist hier der Weg gefunden, das Volksganze durch den veredelnden Einfluss des Männerchorgesangs auf ein höheres musikalisches, dadurch überhaupt kulturelles Niveau zu heben, soweit dies möglich ist. Ein Gedankengang, heute noch vielfach als Utopie belächelt, aber für die Zukunft doch wohl wert, dass sich alle, aber auch alle intensiv damit befassen, und mithelfen, ihn in zäher Arbeit der Verwirklichung zuzuführen.

Die alle zwei Jahre stattfindenden Nürnberger Sängerwochen sind keine Feste, wie sie heutzutage zu Dutzenden überall geboten werden, sondern sind Tage angestrengter Arbeit und hoffentlich immer neuer Bewältigung neuer Etappen. Sie sind kein Wettsingen der Vereine untereinander, kein Wettstreit der Tonsetzer nach aussen hin, wohl auch kein Verkaufskult der Verleger. Die Tage in Nürnberg haben bewiesen, dass der Anfang zur Reform richtig gestartet war, denn das Endergebnis der 60 Chorwerke, von 28 Chorvereinigungen zur Diskussion gestellt, ist dafür, dass zum ersten Male versucht ward, neue Wege zu weisen, ein äusserst erfreuliches. Richtig war, dass man die beiden Stilarten nebeneinander stellte: die bislang übliche Auffassung des Männerchors als Prunkstück einer Masse singender Männer, zum Teil in einen ungeheuerlich angeschwollenen Orchesterapparat gehüllt; auf der anderen Seite die Arbeitsergebnisse junger vorwärtsdrängender Tonsetzer, getragen von dem zähen Ernst, geahntes Neuland zu erobern. Das Gegenüberstellen dieser beiden Stilarten war insofern äusserst lehrreich, als der unbefangene Zuhörer zur einen die Spitzenleistung einer wohl bald zu überwindenden Zeitströmung vor sich hatte. Eine Satztechnik, die im Raffinement rein vertikal empfundener Akkordverbindungen, im tonmalerischen Ausschöpfen der vom Worte vorgezeichneten Situationen, im gekonntesten Auswägen der Chormassen untereinander wirklich ihresgleichen sucht. Eigentlich aber nichts von innerer Erhebung, oder gar über allem schwebender Gläubigkeit spüren liess. Ein Chorvirtuosentum, das sich in seiner unerhörten Kunstfertigkeit als das barockprunkende Endergebnis einer doch wohl äusserlichen Romantik präsentiert. Also letzten Endes der künstlerische Endpunkt iener Zeit, die nicht mehr allzuviel mit uns

und unseren Nöten gemein hat. Zu der oben geschilderten Virtuosität in der Chorbehandlung als solcher gesellt sich eine zähflüssige Orchesterbegleitung der nachwagnerischen Zeit, die nicht angetan ist, diese Prunkgerichte schmackhafter zu machen. Die letzten Jahre unseres Ringens um neue Ausdrucksmöglichkeit haben doch so viel Lockerung in der Orchesterbehandlung gebracht, dass es bedauerlich erscheinen muss, dass man an diesen positiven Ergebnissen achtlos vorüberzugehen sich erlaubt. Somit trägt auch dieser Teil der Prunkauffassung bei, Einfachheit zu ersehnen. Vorderhand werden allerdings noch recht viele der Chorvereine lieber nach solchen Paradestücken greifen, des lieben, äusseren Erfolges willen, als zu den Glaubensbekenntnissen derer, die hart und zäh um neuen Ausdruck ringen.

Wie sieht nun die andere Seite aus? Zuvörderst sei zugegben, dass solche Probleme, wie sie etwa die Holle'sche Madrigalvereinigung zu lösen im Stande ist, also das rein lineare Musizieren, noch nicht in Erscheinung traten. Ich glaube auch behaupten zu dürfen, dass gerade im Männerchor die harmonisch wirkende Vertikale nie ganz wird ausgeschaltet werden können. Die Aufführungsschwierigkeiten sind vorderhand noch viel zu gross, und zum reinen l'art pour l'art Komponieren werden viele Tonsetzer heute nicht mehr die Lust haben. So war der Eindruck vorherrschend, dass zurzeit noch der ernste, schwerblütige Chorgesang von den vorwärtsdrängenden Komponisten bevorzugt ist, der allerdings schon von einer nicht leugbaren, hehren Gefühlstiefe ist, ohne Sentimentalität, einfach in der Linie und Wirkung und ohne irgendwelche Effekthascherei. Geradegewachsene, edle Polyphonie, deren einziger Angriffspunkt vielleicht darin liegt, dass sie allzusehr auf vorbachsche Zeit eingestellt ist. Von den wenigen Ausnahmen abgesehen — sie bestätigen nur die Regel — ist also das geistliche Lied in den Vordergrund gerückt. Und das ist gut so, denn hier heisst es, Bekennermut nach der Einfalls- wie Glaubensseite hin zeigen und beweisen. Ist diese Basis erst einmal geschaffen und ausgebaut, so wird man geruhsam auch an die andern Gebiete herangehen können, die vorderhand noch unbestrittene Domänen des Chorgesangs um 1900 herum sind. Dann wird auch echter Humor oder irgendeine balladeske Note ohne Scheu vor dem Gemeinplatz wieder in Erscheinung treten können. Seien wir doch froh, dass der Gesundungsprozess, wie er sich hier zeigt, langsam voranschreitet und nicht überstürzt wird. Grosse Kunst ist ebensowenig an die Zeit gebunden wie etwa die grosse Politik! Der Weg, der in Nürnberg eingeschlagen wurde, ist gut und wird sicher in naher Zukunft schon reiche Früchte tragen. Dieses wirklich positive Ergebnis mit nach Hause nehmen zu können in dem Bewsstsein, dass auf dieser ersten Sängerwoche gute Arbeit trotz mancher Schönheitsfehler geleistet worden ist, verdanken wir in erster Linie den Männern im Deutschen Sängerbund. Mögen sie unbeirrt weiterarbeiten, einer frohen, gesunden Zukunft entgegen.

Wolfgang von Bartels (München).

BETRACHTUNGEN ZUM TÄNZERKONGRESS IN MAGDEBURG

Wir haben in der blossen Tatsache, dass ein Tänzerkongress einberufen wurde und stattfand, ein Phänomen zu erkennen, das den Wendepunkt bezeichnet, auf den der Entwicklungsverlauf des Tanzkunstwerks seit dem Jahrhundertbeginn sich zubewegt. Dieser continuierliche Bewegungsimpuls scheidet fortlaufend aus dem Tanzkunstwerk alle Zutaten aus, die nicht zu ihm in unmittelbarem Bezug stehen, und wenn ausgesprochen wurde, dass der Tanz recht eigentlich erst in unserer Zeit beginne und alles andere Vorspiel sei, so kann in diesem Sinne nur zugestimmt werden.

Der konsequente Abstraktionsprozess, der zu solchem Ergebnis führt, wird nur dann verständlich, wenn der entwicklungsgeschichtliche Aufbau des Tanzkunstwerks als phänomenologische Erscheinungs- und Darstellungsform der ihn bedingenden Umwelt klar erfasst und die Verwandlung derjenigen Bedingnisse herausgearbeitet wird, die seiner jetzigen Gestalt Sinn und Antrieb verleihen und einst wiederum eine geschichtliche Stufe darstellen werden.

Der Vorläufer des Tanzes als gebundene Bewegungsfolge, die reflektorische Bewegung als Reaktion auf äussere Vorgänge in der Erscheinungswelt zeigt die urgeschichtliche Primitivität seiner Wurzeln. Wir sehen ihn hier als Vorläufer gebundener Bewegung und gebundener Rede: er ist ein Verständigungsmittel. Die reine, reflektorisch nicht belastete Anschauung der Umwelt als Wesen der Kinderzeit des Tanzes ist damit festgelegt. — Der Tanz als Kunst ist, gemessen an der Menschheitsgeschichte, noch nicht alt. Die Stilisierung des zeitidealen Formungs- und Bewegungswillens wurde erst möglich, als die ästhetische Bereitschaft für den Ausschnitt, den Rahmen, das geschlossene Bild lebendig war. Diese Anschauung ergab sich seit der Renaissance. In diesem Zeichen wird auch die Abspaltung in Gesellschafts- und Bühnentanz verständlich. Dieser findet in der eben entstehenden Oper, jener in den Hoffestlichkeiten und Schaustellungen seine Entsprechung[1]). Der Gesellschaftstanz spiegelt die Verkehrsanschauung der Zeit wieder; er ist ein exclusiver Paartanz, der sich rein planimetrisch auf der Ebene höfischer Pavanen- und Conrantenfiguralik abwickelt. Noch haben wir das reine Bewegungs- und Formspiel, allerdings in einen zeitgeschichtlich eindeutig festgelegten Rahmen gespannt. Der erste gedankliche Einbruch erfolgt mit dem Aufkommen des Menuetts. Es liegt ihm bereits ein inhaltlicher Sinn zugrunde: Herr und Dame als nunmehr ein für allemal formulierte Einheitstypen des Gesellschaftstanzes begegnen sich, promenieren eine Weile miteinander und trennen sich wieder. Die mit der französischen Revolution beginnende Folge der demokratischen Umwälzungen bedingt für den Tanz zweierlei: aus dem Einzel- und Paartanz wird der Gemeinschaftstanz, und das graziöse Bewegungsspiel des Menuetts weicht nach mannigfachen vergröbernden Abbiegungen dem Walzer. Das XIX. Jahrhundert birgt in allen seinen Aeusserungen den Dualismus zwischen Willen und Trieb. Dieser Problematik verfällt der Tanz um so hoffnungsloser, als seine ursprüngliche geschlossene Einheitlichkeit sich zum Zeitgeist am diametralsten verhält. Die folkloristische russisch-skandinavische Welle in der Musik um die Jahrhundertwende lässt slavische Tänze wie Polka und Mazurka in den Gesellschaftstanz eindringen, ohne ihn von seinen fortkrankenden Gebrechen heilen zu können; die späteren amerikanischen Tänze erstreben Angleichung an den Taktrhythmus der Zeit.

Das Zeitalter Ludwigs XIV. bildet den Bühnentanz zur Selbständigkeit aus. Die Guckkastenbühne des Logen- und Rangtheaters bildet den stilisierenden Rahmen der formalen Zeitideale. Die Zwitterform zwischen tänzerischen und mimischen Bedingnissen, wie sie das Bühnenballett bildet, wird in die militärisch-mathematische Ordnung der Bauten und Gärten von Versailles und der Festungen eines Vauban gezwängt. Der „Gluck des Balletts", Noverre, schuf die pantomimisch-dramatische Tanzhandlung, die infolge ihrer gewollten Realistik aller Vorstellungen den Tanz nicht mehr Selbstzweck sein, sondern ihn der Versinnbildlichung von Ideen dienen lässt, die ausserhalb von ihm stehen. Dem Emanzipationsprozess des Tanzkunstwerks von der Form schliesst sich der Emanzipationsprozess des tänzerischen Menschen an: indem dieser mehr und

[1]) Der Volkstanz bleibt, als auf anderen und vorerst stationär bleibenden Voraussetzungen beruhend, zunächst ausser Betracht.

mehr selbst unmittelbare Energiequelle zur Gestaltung des Kunstwerks körperlich wie geistig wird, schaltet er die ausserhalb stehende Idee aus und gestaltet nunmehr den an sich gegebenen, als Handlungsvorwurf abstrakten Raum. Die Entwicklung hat von der horizontalen Fläche über die vertikale Verräumlichung, von der zeichnerischen Figur über die räumliche Plastik hinweg wieder die Gesamthaltung des formalen, von den realen Gegebenheiten der Erscheinungswelt abstrahierenden und diese stilisierenden Bewegungsspieles erreicht.

Nachdem so der Verlauf des Abstraktionsprozesses in gedrängter Kürze dargelegt ist, sollen die beiden Probleme behandelt werden, die für den heutigen Tanz besonders wesentlich sind, die Auffindung einer Tanzschrift und die Gefahr der Mechanisierung. Im Gegensatz zu den anderen Künsten ist der Tanz an die augenblickliche Wirkung gebunden, sein Ablauf hinterlässt kein bleibendes Denkmal. Aufbewahrung von Tanzkunstwerken ist also an das Gedächtnis gebunden, das niemals exakt arbeitet. Die Gefahren für den Schutz des geistigen Eigentums leuchten ein. Es handelt sich ja nicht um Inhaltsangabe von Geschehnissen, die notfalls auch das geschriebene Wort vermitteln könnte. Was nottut, ist eine Choreographie, eine Tanzschrift entsprechend der Notenschrift. Wenn wir uns die Schwierigkeiten vor Augen führen, unter denen sich unsere heutige Notenschrift bildete, die ja doch keinerlei räumliche Diskrepanzen gegenständlich zu überbrücken hatte, so sehen wir das Tanzschriftproblem in seiner ganzen Unerbittlichkeit vor uns: es verlangt nicht mehr und nicht minder als Darstellung mehrdimensionaler Raumgeschehnisse körperlichen Ursprungs auf der eindimensionalen Schreibfläche. Die Malerei bedient sich zur Ueberwindung einer ähnlichen Diskrepanz des Gesetzes der Perspektive; solche Gesetze der Raumprojektion aufzuweisen gilt es also. Kaum verwunderlich, dass unter solchen Umständen die spekulative Tüftelei wie das Hervorrufenwollen von gefühlsmässigen Assoziationen zwischen Bewegung, Farbe und Ton analog der Gefühlseinheit des bewegten Menschen überhaupt, wie es Lothar Schreyer erstrebt, noch keinen fruchtbaren Boden finden kann. Was Gertrud Snell und G. J. Vischer-Klamt vorbrachten, konnte zwar auch nicht als endgültig angesehen werden, sprach aber für die generelle Entwicklungsfähigkeit des eingeschlagenen Weges, wobei leider auf Einzelheiten nicht genügend eingegangen wurde, wahrscheinlich aus Zeitmangel. Recht beachtlich als mnemotechnisches Hilfsmittel sind die 36 Tanzschriftzeichen von Frau Grimm-Reiter; ihre Gültigkeit beschränkt sich allerdings auf eine abgegrenzte Gruppe von Bewegungsfolgen, ist aber praktisch sehr brauchbar. In der Notenschrift sind sie vielleicht dem Wesen zusammengesetzter Neumen wie torculus, porrectus, bistropha, tristropha zu vergleichen.

Das andere Problem, die Gefahren einer Mechanisierung und Schematisierung des Tanzes wurde von Fritz Böhme behandelt. Die Gefahr wird in der Rückkehr der normierten Masse zur Primitivität erblickt, womit der Entwicklungskreislauf von neuem beginnen würde. Die Ueberwindung des Intellektualismus durch den Leib wird als letzte Phase des Gegenwartskampfes begriffen, in dem sich die Eigenbrötelei des Individualismus an der Gefahrklippe des Kollektivismus vorbei zu einer Synthese durchringt: Tanz als Weltanschauung im „Gruppenindividuum". Jedem Menschen soll die Darstellung der Spannung und Lösung von körperlichen Funktionen vermittelt werden nach den Worten von Novalis: „Zur Bildung der Erde sind wir berufen." —

Mit der geschehnisarmen Epik des antiken Dramas will Egon Wellesz die Spaltung von Wille und Trieb im XIX. Jahrhundert überwinden. Das chorische Gesamtkunstwerk soll in rein aufeinander abgestimmter Akkordik die Einzelkünste als gleichnamige Diener am Werk in sich begreifen. In der kultischen Statik des altmexikanischen Tanzschau-

spiels „Die Opferung des Gefangenen", des einzig erhaltenen Werkes aus vorcolumbischer Zeit, sehen wir einen Weg aufgewiesen, der Raum, Wort, Ton, Gebärde und Mimik zu einem einheitlichen Geschehen bindet. Wir sehen hier zugleich Entwicklungsmöglichkeiten der Opernform als stilisiertes Kunstwerk, die sie von der Hypertrophie der Mittel des Wagnerepigonentums befreien kann.

Die radikale Abstraktion von allem, was nicht in Tanz und Kostüm unbedingter Ausfluss der raumaufteilenden und -ausfüllenden Freude an der bewegten Form ist, betrieb Oskar Schlemmer. Die Arbeit des Bauhauses Dessau findet Anschluss an die mystische Religionsmathematik eines Leonardo da Vinci und Novalis, dem Mathematik Religion war; sie strahlt in sphärenharmonische Weiten aus wie das Sphärophon von Jörg Mager, zu dessen Erlebniswelt Schlemmer sich als artverwandt bekennt. Eine neue Romantik dämmert hier auf: ein mystisches Versunkensein in ein neu bedingtes Lebensgefühl, wie es Nietzsche in der Tanzapotheose des Kosmos erschaute.

Sinnvolle Schönheit und Harmonie ist der Untergrund einer Werkheiligung, wie sie Rudolf von Laban für das Tanzkunstwerk postuliert. Die Ethik des Priestertums der Kunst befreit und läutert die Triebe, die sich im Tanze Ausdruck verschaffen. Der Sinn des modernen Tanzkunstwerks wird als stilisierte Ornamentik des Bewegungsvorgangs begriffen. Der tanzende Mensch, der dieses Kunstwerk schafft, wurde von Max Terpis beleuchtet, der die „Tanzerei" von Anna Pawlowa der „Bewegerei" von Mary Wigman gegenüberstellte und damit für jede moderne tänzerische Persönlichkeitsbildung die Aufbauelemente bestimmte. Angeborene Freude am Formspiel ist auch ihm Voraussetzung für erfolgreiche Gestaltungsfähigkeit.

Die medizinische Psychologie wurde von Dr. Liebermann angewendet, der die Unbewusstheit des Es mit seinem hemmungslosen Lustprinzip der Bewusstheit des Ich gegenüberstellte. Das Ich wirkt auf die Triebe vermöge seiner an der Lebensrealität geschulten Denkfähigkeit als Verdrängungsimpuls ein; das Verdrängte findet seine symbolische Darstellung im Tanz. Der Bewegungsvorgang ist also in der Tat eine Läuterung der Triebe.[1])

Die Fülle der Erscheinungen ergab sich aus dem schöpferischen Niederschlag, der in mehreren Vorführungen eine praktische Diskussionsbasis schuf, die zeigte, dass tänzerische Menschen mit dem Körper am allgemeingültigsten zu überzeugen wissen. Der Sinn für moderne Raumaufteilung schwingt schöpferisch in Vera Skoronel, Lotte Auerbach, Lazar Galpern, Harald Kreutzberg und Jens Keith. Aber auch sonst sah man vieles im besten Sinne Brauchbare und Entwicklungsfähige. Im Gruppentanz zeichneten sich die Tanzgruppen von Vera Skoronel und Kurt Joos (Münster) aus. Besonders diese fand mit einem pantomimischen Sketch congeniale Anknüpfung an den Zeitrhythmus. Rudolf von Laban brachte mit einigen seiner Schüler und Schülerinnen seinen „Narrenspiegel" in neuer Form zur Uraufführung, der in perpetuierlich zugespitzter Weise die alten Urgründe des Verkettungsprozesses menschlicher Schicksale als Marionetten der innewohnenden Triebe aufzeigte und durch plastisch-ornamentale Raumgestaltung unter Abbiegung von jeder Ausdrucksrealität zu einem künstlerischen Erlebnis läuterte. Ueberhaupt kann Laban der homo regius des Kongresses genannt werden, indem er durch die autoritative Bedeutung seines persönlichen Formates häufig durch rechtzeitiges Eingreifen Knoten in der Tagungsmaschinerie lösen half. An solchen Hemmungen fehlte es nicht; sie häuften

[1]) Der dionysische Dithyrambus von Kurt Liebmann, einem Philosophen aus dem Pannwitzkreise, „Tanz, Mensch, Drama" blieb dem grössten Teil der Versammlung wegen unerfüllbarer Voraussetzungen unverständlich und bleibt daher als praktisch ergebnislos hier ausser Betracht. — Er war das Credo eines Besessenen.

sich sogar vielfach und störten die Prosperität des Arbeitens. Das beruht auf der Psychologie des Tänzers im allgemeinen, dann aber auch auf der Neuartigkeit kongressmässigen Arbeitens. Es wird zu wünschen sein, dass auf einem künftigen Kongress Persönlichkeiten wie Mary Wigman und Heinrich Kroeller nicht fehlen. Auch das Ausland wird dann hoffentlich sich mehr beteiligen, als es diesmal der Fall war. — Möge das Widerspiel der Kräfte sich in fruchtbringender Arbeit auslösen, die dem tänzerischen Kunstwerk pulsendes Leben verleiht!

Hans Kuznitzky (Berlin).

MUSIKLEBEN IN LENINGRAD

Der letzte Musikwinter entwickelte sich in Leningrad sehr lebhaft. Ja noch mehr: er war bereits fast vorüber, als wir noch vor seinem Höhepunkt standen, einer Reihe von Konzerten, die, von der Staatlichen Akademischen Philharmonie veranstaltet, dem Andenken Beethovens gewidmet waren. Ausserdem bringt uns die nächste Zeit noch ein bedeutendes Ereignis, nämlich die Aufführung von Alban Bergs „Wozzek“ in der Staatlichen Akademischen Oper. Dazu kommt noch die mit Ungeduld erwartete Erstaufführung von Kreneks „Der Sprung über den Schatten“ in der Kleinen Akademischen Oper.

Die Quellen des Musiklebens von Leningrad sind die Staatliche Philharmonie (Direktor Nikolai Malko, ein bekannter russischer Dirigent), der Staatliche Akademische Chor (Direktor Michael Klimoff, ein hervorragender Kenner des Chorgesangs), ferner zwei Staatliche Akademische Opernhäuser, das Staats-Konservatorium (vom Komponisten Glasunoff geleitet) und die Gesellschaft für zeitgenössische Musik. Jedes dieser Einzelglieder des Leningrader Musiklebens ist angespannt tätig. Sogar das Konservatorium, das seinem Wesen nach eigentlich nur pädagogische Aufgaben zu erfüllen hat, greift mit seinen Studierenden freudig und tatkräftig in das Konzert- und Opernleben ein. Am Konservatorium besteht nämlich eine Uebungsoper oder Opernschule (vollständig ausgestattet einschliesslich der Dekorationen), an der die Studierenden tätig sind. Das Repertoire entspricht, abgesehen von seiner rein pädagogischen Bedeutung (praktische Uebungen für die Vokalabteilung), den Interessen, Zielen und Bestrebungen der gegenwärtigen Oper überhaupt: an den Aufführungen sind führende Regisseure beteiligt. Die Uebungsoper hat ein eigenes Orchester. Ausserdem hat das Konservatorium ein symphonisches Orchester, das sich allerdings erst kürzlich gebildet hat und noch nicht aufgetreten ist. Augenblicklich führt das Konservatorium unter Mitwirkung von Professoren und Studenten einen Cyklus von Kammerkonzerten mit Werken Beethovens auf.

Der Staatliche Akademische Chor hat unter der tatkräftigen Leitung Klimoffs in dieser Saison ausserordentlich bedeutende Eroberungen gemacht: mit grosser Begeisterung wurde die Kantate des durch die Tiefe seiner Intuition hervorragenden russischen Kontrapunktmeisters Sergej Tanejeff „Nach Verlesen des Psalmes“ vollendet einstudiert und aufgeführt. Dazu kam „Die kleine Hochzeit“ Igor Strawinskis und die „Ofenzeremonie“ Kastalskis (die Stilisierung eines altertümlichen kirchlich-theatralischen Ritus in Moskau aus der Zeit des 17. Jahrhunderts). Abgesehen von diesen Werken gehören J. S. Bachs „Matthäuspassion“, Beethovens „Missa solemnis“, Mozarts „Requim“ und Chorwerke älterer und jüngerer russischer Komponisten zum Konzertprogramm der Kapelle. Besonders interessant und farbenreich sind Chorsuiten des Leningrader Komponisten Andrej Paschtschenko über Themen russischer Volkslieder. Auch ursprüngliche

Volkslieder der Grossrussen und anderer Völker Sowjet-Russlands werden gebracht. Die Leistungen des Chores sind ebenmässig und sorgfältig in rhythmischer Beziehung, reich in der Dynamik und im Kolorit. Die Einsätze sind äusserst sauber und gewandt. Der Chor ist im wahrsten Sinne des Wortes der Stolz unseres Musiklebens.

Ich erwähnte bereits, dass die Hauptaufgabe der Oper in dieser Saison die Aufführung von „Wozzeck" ist. Unter den bereits in Angriff genommenen Stücken verweise ich auf die Oper Sergej Prokofieffs „Die Liebe zu den drei Orangen", auf Schrekers „Ferner Klang" und Strauss' „Salome". Den Grundstock des Opernprogamms bilden jedoch Musteraufführungen klassischer Werke russischer Komponisten: Glinka „Ruslan", Sjeroffs „Judith", Mussorgskij „Chowanschtschina" und „Boris Godunow", Tschaikowski „Pikdame", Rimski-Korssakoff „Die Pleskauerin", „Das Märchen vom Zar Soltan", „Kitesh" und andere. In diesem Jahre kamen leider nur zwei Vorstellungen mit auswärtigen Gästen zustande: Bruno Walter dirigierte „Pikdame" und Kleiber „Carmen". Beide Vorführungen verliefen in gehobener Stimmung. Augenblicklich beginnt die Gastrolle von Albert Kauts. — Die Seele und der feurige Leiter der musikalischen Seite. unserer Staatsoper ist der energische und führende Dirigent Wladimir Dranischnikoff. Der fortschrittlichen und hartnäckigen Arbeit dieses jungen Dirigenten, eines ausgezeichneten und scharfsinnigen Musikers, verdanken wir es ausschliesslich, dass die Oper nicht an dem alten Repertoire hängt, sondern in jeder Saison neue Werke bringt. Im Ballett, dessen Programm mit jeder Saison besser wird, sind als wichtige Neuigkeiten Strawinskis „Pultschinelli" und „Baiki" zu nennen. Von alten Balletten, die nach wie vor eine bedeutende Stellung im Programm einnehmen, mögen Naikowskis „Schlafende Schönheit" und Glasonows „Raimonda" erwähnt werden. Dieselbe Bedeutung, die Dranischnikoff für die Oper hat, besitzt Alexander Hauk im Ballett.

Wenn ich nun zur Konzerttätigkeit der Staatlichen Philharmonie übergehe, so muss vorweg bemerkt werden, dass für sie das gegenwärtige Jahr ein Wendepunkt war, im Sinne einer wohl endgültigen Auffrischung und Erneuerung des Programms. In der ersten Hälfte der Saison war M. Klimoff Direktor der Philharmonie. Mit seiner Hilfe und Mitwirkung gelang, es einen Konzertplan auszuarbeiten, in dem die gegenwärtigen Musikströmungen bedingungslos vorherrschen, ebenso die Schöpfungen von Komponisten der jüngsten Vergangenheit wie Mahler, Reger, die unser Publikum fast noch gar nicht kennt; ja noch mehr: die symphonischen Schöpfungen Bruckners dringen erst jetzt und ganz langsam in unsere Programme ein. Ebenso wurden während der letzten Saison in der Philharmonie „Fünf Lieder für Orchester" und „Pelleas und Melisande" von Schönberg aufgeführt; ferner Teile aus A. Bergs „Wozzek", ein Konzert für Klavier mit Orchester von Toch, Violin- und Klavierkonzerte von Krenek, ein Orchester-Konzert Hindemiths, „Concerto grosso" von Krenek, „Gesang der Nachtigall", eine Suite aus „Phönix" und eine kleine Suite von Strawinski; sodann die „Scytische Suite", die „Klassische Symphonie", eine Suite aus dem Ballett, „Der Narr" und aus der Oper „Die Liebe zu den drei Orangen", das zweite und dritte Konzert für Klavier mit Orchester alles von S. Prokofieff, „Pastorale d'été" und „Pacific" von Honegger, Schöpfungen gegenwärtiger italienischer Komponisten, wie das Quintett für Blasinstrumente mit Orchester von Rieti, solche von Malipiero, Casella, „Partita", eine Suite aus dem Ballett „Giara" und Pupazetti", ferner Werke von Respighi und solche des Spaniers de Falla, die Zweite und Vierte Symphonie von Mahler, eine Reihe symphonischer Werke von Richard Strauss, darunter „Don Quixote", die Mozart-Variationen von Reger, die Siebente Symphonie Bruckners, die drei ersten Symphonien von Brahms — alles das inmitten von Werken Bachs, Mozarts, Schuberts, Liszts, Wagners, Skrjabins

und anderer. Von neuen grossen Schöpfungen heutiger russischer Musiker wurde die Sechste und die Siebente Symphonie von Mjaskowski und eine Symphonie des jungen Moskauer Komponisten Schebalin aufgeführt, eines der begabtesten Schüler Mjaskowskis, ausserdem Werke von Palowinkin, Knipper und Alexandroff — alles Moskauer. Die Aufführung der Dritten Symphonie des begabten Andrej Paschtschenko steht bevor, ebenso die der Orchester-Suiten von Schaporin, Deschewoff und andere Vertreter der Leningrader Gruppe von Komponisten, deren Arbeiten ich einen besonderen Aufsatz widmen will.

Als auswärtige Dirigenten nahmen an den Konzerten der Philharmonie teil: Bruno Walter, Fritz Stiedry, Erich Kleiber, Hans Knappertsbusch, Klemperer wird erwartet. Von den Solisten sind zu nennen: Eduard Erdmann, ein bemerkenswerter Pianist, der einen lichten, deutlichen Eindruck hinterlassen hat; ferner Alma Moodi, Miron Poljakin, Alfredo Casella und schliesslich Sergej Prokofieff, dessen Konzerte zu wahren Triumphen wurden. Der ausgesprochene Rhythmus, der Glanz, die männliche Energie, Leben und einzigartige Meisterschaft — das sind die Elemente seines Spiels, die die Zuhörer bedingungslos fesseln. Jetzt erwarten wir das Auftreten Mettners.

Von Moskauer Solisten, die in den Konzerten der Philharmonie aufgetreten sind, nenne ich den feinfühligen Pianisten Neuhaus und den hervorragenden Komponisten und Pianisten Feinberg, dessen Spiel voll von Feuer und Gefühl ist.

Von den Leningrader Künstlern, die an den symphonischen Konzerten teilnahmen, erwähne ich die Dirigenten Malko, Dranischnikoff und Hauk, die ernste und ihre Arbeit tief umfassende Pianistin Maria Judina und den temperamentvollen, starken und grellen Pianisten Kaminski. Dazu kommt der Pianist Druskin, ein Künstler von gutem Geschmack und äusserster Feinfühligkeit, der zusammen mit Kaminski mit einem durchschlagenden Programm grösstenteils in den Kammerkonzerten der Gesellschaft für zeitgenössische Musik aufgetreten ist. Damit sind die gegenwärtig aktivsten und fortschrittlichsten jungen Kräfte genannt, von denen das Musikleben Leningrads getragen wird.

Unter den Organisationen, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, Kammer-, Vokal- und Instrumentalmusik in weite Kreise der Musikliebhaber zu tragen, verdient die „Gesellschaft der Freunde für Kammermusik“ genannt zu werden. Sie gibt Konzerte von ganz verschiedener Programmzusammenstellung. Alten und jungen ausführenden Kräften, die sonst nicht auf das Podium kommen, gibt sie die Möglichkeit aufzutreten.

Das Zentrum der Musikkultur sind die Konzerte der „Gesellschaft für zeitgenössische Musik“. Sie hat die führende Rolle in der Geschmacksentwicklung und der Verbreitung neuer Musik.

Das ist in allgemeinen Zügen das Bild des Theater- und Konzertmusiklebens von Leningrad und die Übersicht der in ihm wirkenden Elemente und tätigen Kräfte.

Igor Gljebow (Leningrad).

VON NEUEN BÜCHERN ÜBER RUSSISCHE MUSIK

Die deutsche Literatur über russische Musik wurde vor kurzem in den sehr inhaltreichen, vom verdienstvollen Andreas N. Rimsky-Korssakoff herausgegebenen Sammelbänden „Musikalische Annalen“, Band III, S. 185, wie folgt charakterisiert: „So bedeutend die Erfolge der russischen Musik im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts auf dem Weltpodium und teilweise auch auf der Weltbühne waren, so nichtig war die Aufmerk-

samkeit, welche ihr seitens der gelehrten Musikologen geschenkt wurde. Infolge der Routine, des Beharrungsvermögens, zuweilen aber auch infolge aufrichtiger Unwissenheit, wurde ihr im besten Falle ein Plätzchen irgendwo auf dem Hinterhof der gelehrten Arbeiten eingeräumt. Diesem Zustand wird jetzt anscheinend ein Ende bereitet." Und tatsächlich vergleicht man das, was bis vor etwa sieben Jahren und jetzt bei uns über russische Musik an wissenschaftlichen Beiträgen geliefert worden ist, so darf man auf das Geleistete nicht ohne eine gewisse Befriedigung zurückblicken, ohne indem sich ganz und gar dem Optimismus hinzugeben, denn viele Bücher über Musik, vorwiegend aber die Musikgeschichten und Lexika weisen immer noch — sobald es sich um russische Musik handelt — zahlreiche schiefe Urteile, gänzlich unwissenschaftliche, veraltete Einstellungen, ja sogar Schlagworte nicht gerade vornehmster Art auf. Hier können aber nur sorgfältig redigierte Neuausgaben Abhilfe schaffen. Jedenfalls aber ist der Anfang einer der Bedeutung der russischen Musik entsprechenden Einstellung da, was mit Genugtuung festgestellt werden soll.

Auf dem Gebiet der Musikgeschichten, die ja eigentlich — wie auch die Musiklexika — nie von einem, sondern von vielen Verfassern geschrieben werden sollten, hat den Beginn das Handbuch der Musikgeschichte von Guido Adler (Frankfurter Verlags-Anstalt) gemacht. Die Kapitel über russische Kirchenmusik und die russische Musik im 19. Jahrhundert sind zwar etwas konzeptibel, fast zu skizzenhaft geraten, doch liegt dies wohl nicht am Verfasser Oskar v. Riesemann, der unbestritten als der vielseitigste Kenner russischer Musik in Deutschland zu bezeichnen ist, sondern an der Art des Werkes selbst.

Besser als in den bisherigen Lexika ist der russische Teil im Neuen Musik-Lexikon von Einstein (Max Hesses Verlag, Berlin), obgleich Stichproben eine ganze Reihe Fehler ans Tageslicht beförderten, die aus dem alten Riemann herübergenommen wurden. Um hier nur einige zu nennen, sei gesagt, dass man z. B. bei der Aufzählung der Werke von Rimsky-Korssakoff die Recitativ-Oper „Der Steinerne Gast" und den Prolog zur „Tochter von Pskow" die Oper „Die Bojarin Wera Scheloga" vermisst. Es fehlt der Name Nikolaus Findeisen, der es als einziger verstanden hat, in Russland fast ein Vierteljahrhundert eine Musikzeitschrift herauszugeben und auch sonst grosse Verdienste um die russische Literatur über Musik hat. Wenn im Vorwort gesagt wird, dass das neue Musik-Lexikon jedenfalls dazu angetan ist, unsere objektive Kenntniss und Erkenntnis der heutigen musikalischen Welt zu bereichern, so wird dies Versprechen zuweilen nicht gehalten, denn ein Urteil über die Sechste Symphonie Tschaikowskys als „eines von Sentimentalität triefenden und in der Empfindung etwas unreinlichen Werkes" ist doch zu übertrieben, zu einseitig, ja, das Werk, von dem Balakireff mit Recht sagte: „Was musste der Verfasser durchlitten haben, um ein Werk wie dieses zu schreiben, und mit welchen einfachen Mitteln erreichte er diese Tiefe und Aufrichtigkeit der Empfindung!", wird hier einfach missverstanden und als solches dem Leser präsentiert. Neben diesen und ähnlichen Fehlern ist auch darauf hinzuweisen, dass leider viele russische Namen immer noch in französischer Transkription wiedergeben werden, was ja in einem für deutsche Leser bestimmten Werke leicht zu vermeiden wäre.

Nun gibt es endlich auch in deutscher Sprache eine Geschichte der Musik Russlands von ihren Anfängen bis zur Gegenwart (zum ersten Mal seit dem Bestehen dieser!) die Geschichte der Russischen Musik von Leonid Ssabanejeff (Breitkopf und Härtel, Leipzig 1926, S. 214) in der gut gelungenen Verdeutschung von Oskar v. Riesemann.

Sieht man die beiden Ausgaben nebeneinander — den mehr als bescheidenen, schmalen, schlecht ausgestatteten Original-Band, von 87 Seiten und das vornehme mit zahlreichen guten Bildern versehene umfangreiche deutsche Buch, so glaubt man kaum

dasselbe Werk vor sich zu haben. Und doch ist es derselbe Inhalt, denn der Bearbeiter der deutschen Ausgabe ist sehr vorsichtig, man könnte sogar sagen, zu vorsichtig an das Werk gegangen, und dies betrifft hauptsächlich die Wiedergabe der politischen Übertreibungen.

Trotzdem verdient aber dieses Buch eine etwas ausführlichere Besprechung, denn der Verfasser wollte hier zum erstenmal eine Schilderung der Entwicklung russischer Musik im Zusammenhang mit dem politischen und gesellschaftlichen Leben des Landes geben. Dies ist ihm aber nur zum Teil, in einzelnen Kapiteln und Charakteristiken (z. B. Glasunoff, teilweise Tschaikowskij, dem Schaffen Rimskij-Korssakoffs) gelungen. Andererseits lässt er sich aber zu Übertreibungen hinreissen, die im vollen Widerspruch mit den Ergebnissen der Musikforschung stehen (Seite 82, russische Ausgabe S. 39). Nebenbei gesagt, unterschätzt Ssabanejeff die Bedeutung Michael Glinkas gar zu sehr.

Es würde zu weit führen, hier der unzähligen Übertreibungen, der Tendenz des Buches nachzugehen. Es muss aber darauf hingewiesen werden, dass das Buch eigentlich nur für den Leser anregend und von Nutzen sein kann, der die erforderlichen Vorkenntnisse über russische Musik besitzt und so imstande ist, das richtigzustellen, was Ssabanejeff entstellt hat. Denn es ist leider nicht zu leugnen, dass das Buch oberflächlich, widerspruchsvoll und wohl auch in der Eile geschrieben wurde. Oskar v. Riesemann hat neben der Milderung einiger zu krasser Stellen auch folgende Ergänzungen vorgenommen: ein ganzes Kapitel aus der Feder Ssabanejeffs (Melos IV, Heft 9/10) hinzugefügt und die Kapitel über folgendes zum Teil ergänzt, zum Teil neu geschrieben: die Hornmusik Maresch (S. 53), die Opern von Bortnjanskij, (68—69), die Schriftsteller Odojewskij und Ulybyscheff (94), Anton Rubinstein (106), Cui (128), die Kinderlieder von Mussorgskij (125), Ljadoff und die Epigonen (S. 146/7) und die Kirchenmusik.

Und doch fragt man sich, ob es der Mühe wert war, ein Buch, das in Russland selbst von Fachleuten abgelehnt wurde, dem deutschen Leser anzubieten? Eine Musikgeschichte eines anderen russischen Verfassers, gleichfalls ergänzt, oder eine von Oskar v. Riesemann selbst geschriebene, hätte den deutschen Leser schneller und erfolgreicher in die geschichtliche Entwicklung der russischen Musik eingeführt und folglich ihm mehr Nutzen gebracht.

Als ein etwas spät gekommener Widerhall der Entdeckung Mussorgskijs für Deutschland ist das Buch Mussorgsky von Kurt v. Wolfurt anzusehen (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart). Wir haben zu wenig gute Bücher über russische Musik, um uns gleichzeitig zwei dicke Bände über ein und denselben russischen Komponisten zu leisten, sogar wenn es sich um einen Mussorgskij handelt (die kleine Broschüre von Handschin sowie das Buch von Calvocoressi kommen überhaupt nicht in Frage).

Doch ist das Buch populär, einleuchtend und fasslich geschrieben und widergibt die deutsche Einstellung zum Problem Mussorgskij, was für den deutschen wie auch für den russischen Leser nicht ohne Reiz ist, wenn man auch nicht allen Gesichtspunkten und Auffassungen des Verfassers beistimmen kann. Bei Wolfurt steigert sich die Schilderung nur selten und reisst auch nur selten (S. 113) den Leser mit; er widergibt mit mitteleuropäischer Glätte das Schicksal eines Komponisten und den Inhalt seiner Werke, der ganz im Urwüchsigen, Spontanen und Erdgebundenen wurzelt. Die Eigenart dieses Buches liegt darin, dass der Verfasser den Versuch unternimmt, an Hand von Briefen des Komponisten (deren 84, zum Teil gekürzt, fast ein Drittel des Werkes bilden) sein Leben und Schaffen zu erläutern. Natürlich kommt auch er über die schwierigen Probleme nicht heraus und macht bei der Behandlung der vielumstrittenen Rimskij-Korssakoff'schen Bearbeitung einen Vorschlag, den er selbst als zum Teil gefährlich bezeichnet. Das Verhalten Rimskij-Korssa-

koffs zu Mussorgskij scheint von Kurt v. Wolfurt etwas zu scharf und zu einseitig herausgehoben.

Gut ist der Hinweis auf unbekannte Werke und die Gelegenheit, bei welcher sich diese zur Aufführung eignen dürften; weshalb aber Wolfurt die Korssakoff'sche Bearbeitung des Orchesterwerkes „Die Nacht auf dem kahlen Berge" als wünschenswert zur Verbreitung im Konzertsaale empfiehlt, ist unbegreiflich, da das Werk viel und oft gespielt wird und zum Teil ja auch verblasst ist.

Kleine psychologische Entgleisungen, wie die auf S. 125/126, fallen nicht ins Gewicht.

Fast durchweg gut ist die Transkription der russischen Namen mit angegebener Betonung; nur manchmal wird hier des Guten zu viel getan: es würde wohl genügen, Dargomyshskij und Karatygin, nicht aber, wie das Wolfurt tut, Dargomuishsky, Karatuigin zu schreiben. Dies erschwert ja nur noch mehr, die an und für sich genügend verwickelte Frage der Transkription. Nicht überall wird das doppelte Ss bei Namen eingehalten; wenn — wie das Wolfurt mit Recht tut — Ssoffja geschrieben wird, so müsste es auch Ssascha nicht Sascha heissen.

Das gut ausgestattete Buch gibt an Bildern zum grössten Teil das, was die Russland-Hefte der Musik zu bringen pflegen.

Die Hochflut der Memoirenwerke hat auch Russland nicht verschont, doch erschienen hier zwei Bücher, die fast alles das überwiegen, was bisher an Schauspieler- und Musikermemoiren erschienen ist. An erster Stelle sind die Blätter aus meinem Leben von Schaljapin zu erwähnen. Dieses Buch ist mit einer Frische, Lebhaftigkeit und Ursprünglichkeit geschrieben, die den grossen Sänger auch auf der Bühne und auf dem Konzertpodium auszeichnen. Von diesem kleinen, sehr bescheiden ausgestatteten Buch muss man entweder sehr viel schreiben oder sich mit der Feststellung begnügen, dass hier ein genialer Mensch mit dem nur ihm eigenen Persönlichkeitsgeist die erschütterndsten und fröhlichen Seiten seines so hoch interessanten Werdens und Schaffens geschildert hat. Ein Buch, bei dem man bedauert, dass es so kurz ist!

Ein Memoirenwerk eines grossen Russen, der zwar kein Musiker von Beruf, doch viel mit Musik in Berührung gekommen und für diese auch heute noch tätig ist, sind die Lebenserinnerungen Mein Leben in der Kunst von K. S. Stanislawsky. Dieses umfangreiche Werk (im Verlag Petropolis, Berlin erschienen) hat nichts, aber auch gar nichts von den üblichen Schauspielermemoiren; in seiner Tiefe ist es erschütternd und in der vor nichts zurückschreckenden Selbstkritik hält es von der ersten bis zur letzten Zeile in Bann. Eine nicht zu leugnende Bedeutung haben auch die Kapitel über Musik, in denen die Berührung des grossen Spielleiters und Schauspielers mit der Tonkunst geschildert wird; so die Rolle, welche diese Kunst in der Kindheit Stanislawskijs spielte, seine Opernlaufbahn, seine Tätigkeit als Direktor der Russischen Musikgesellschaft in Moskau, seine Begegnung mit Anton Rubinstein, die Zwischenaktsmusik, die Schilderung des sehr eigenartigen, zu früh dahingegangenen Komponisten Jlja Ssatz, welcher die Musik für das Moskauer Künstler-Theater geliefert hat, und schliesslich von den Beziehungen zwischen Musik, Ton und Wort, über die Stanislawsky so viel Neues und Wichtiges zu sagen hat.

Die Besprechungen zweier anderer sehr wesentlicher Bücher über russische Musik, der neuen Arbeit über Tschaikowsky von Rich. H. Stein und die Verdeutschung der „Chronik meines musikalischen Lebens" von Rimsky-Korssakoff müssen wir uns auf ein anderes Mal ersparen. Robert Engel (Berlin).

Musikleben

KLEINE BERICHTE

In Baku wurde die Oper „Schach-Senem" von Reinhold Slière mit grossem Erfolge uraufgeführt.

Vom 30. Juli bis zum 28. August finden die Salzburger Festspiele unter Leitung von Max Reinhardt, Franz Schalk und Bruno Walter unter Mitwirkung der Wiener Philharmoniker und der ersten Staatsopernkräfte statt.

Richard Strauss hat ein neues Tanzspiel komponiert, dessen Titel „Der silberne Schlüssel" lautet, und das an der Budapester Oper zur Aufführung gelangen soll.

PERSÖNLICHE NACHRICHTEN

Prof. Bruno Hinze-Reinhold, der Direktor der Staatlichen Musikschule zu Weimar ist vom Thüringischen Volksbildungsministeriums vom Direktoramt befreit worden, Der Künstler wird weiterhin an der lange Jahre von ihm geleiteteten Anstalt pädagogisch wirken.

Zum Direktor der Pr. Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin-Charlottenburg ist Professor Dr. Hans Joachim Moser berufen.

VERSCHIEDENES

In Frankfurt findet vom 16. bis 21. August 1927 anlässlich der Internationalen Ausstellung „Musik im Leben der Völker" eine Festwoche des „Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" E.V. statt. — Mit der Festwoche, die in zwei Orchesterkonzerten, drei Kammermusikabenden und einem Orgelkonzert hervorragende Leistungen auf dem Gebiete des musikalischen Schaffens unserer Tage aufzeigen wird, ist eine Musikpädagogische Tagung verbunden, die vom „Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht" gemeinsam mit den „Vereinigten Musikpädagogischen Verbänden" eingerichtet ist. Die Referate dieser Tagung, für die markante Führer auf dem Gebiete der Musikerziehung gewonnen sind, werden alle brennenden Tagesfragen unserer Musikpflege und der musikalischen Volkserziehung berühren.

In Verbindung mit der Bayrischen Landesstelle für gemeinnützige Kunstpflege in München und dem Musikverlag Bote und Bock in Berlin veranstaltet Dr. Erich Fischer eine Deutsche Volksliederspende, die den Zweck verfolgt, aus allen Kreisen des deutschen Volkes neue Melodien mit neuen oder alten Texten zu sammeln. Die Einsendungen werden in möglichst grosser Anzahl in „Wahlheften" veröffentlicht. Das abzugebende Urteil der Bezieher dieser Hefte wird bestimmen, welche Lieder in die „Sammelhefte" (gegen ein Honorar von je M. 100.—) aufzunehmen sind. Nähere Auskunft erteilt Dr. Erich Fischer (München, Bavariaring 16).

Der Allgemeine Deutsche Musikverein gibt bekannt, dass Werke, welche zur Aufführung beim nächsten Tonkünstlerfest in Betracht kommen sollen, bis zum 1. September 1927 einzureichen sind unter folgender Adresse: An den Schriftführer des A. D. M. V. Herrn Hermann Bischoff, München, Haydnstrasse 6 1. Den Sendungen ist das Porto für die Rücksendung beizulegen. Es können Werke jeder Gattung eingereicht werden, also Orchesterwerke, Opern, Chorwerke, Werke der Kammermusik und für Orgel.

In Essen wird am 1. Oktober d. Js. eine neuerrichtete Fachschule für Musik, Tanz und Sprache eröffnet werden. Sie untersteht der Gesamtleitung von Max Fiedler und Rudolf Schulz-Dornburg und ist als Schule für Ausdruckskunst der von Prof. Alfred Fischer geleiteten Schule für Gestaltung (Städt. Kunstgewerbeschule) gegenübergestellt. Als Folkwangschulen-Essen vereinigt, werden beide zum ersten Mal die gesamten kunsterzieherischen Disziplinen

zu umfassender Einheit zusammenschliessen. Für die Fachabteilung Musik wurden bereits gewonnen: als Leiter der bekannte Musiktheoretiker Dr. Hermann Erpf; als Lehrkräfte Adelheid La Roche, Elisabeth Potz, Hermann Drews, Bill Fiedler, Anton Hardörfer, Fritz Lehmann, Ludwig Weber, Waldemar Woehl, Walter Berten (zugleich als Verwaltungsleiter der Schule für Ausdruckskunst berufen) und andere. Prof. Fritz Jöde-Berlin, wird Einzelkurse abhalten. — Eine Orchesterschule nach dem Muster des Deutschen Musikerverbandes, die vierte neben Berlin, Köln und Mainz, wird angegliedert; desgleichen eine Abteilung für Kirchenmusik und ein von Rolf Cunz geleitetes Seminar für Stilkunde und Kritik. Während die Fachabteilung Sprache noch vorbereitet wird, zeigt sich diejenige für Tanz bereits im Aufbau. Dem Leiter: Kurt Jooss, ausgehend von Laban und in den letzten Jahren durch seine bedeutsamen Tanzschöpfungen beachtlich hervorgetreten, stehen in Sigurd Leeder, Ida Urjan und Erica Brünauer berufene Mitarbeiter zur Seite.

Eine neu eingerichtete Musikberatungsstelle im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht (Berlin) macht es sich zur Aufgabe, in Ergänzung der bereits bestehenden Auskunftsstellen für Jugendkunde und Berufsberatung der Oeffentlichkeit auf musikalischem Gebiet beratend zur Seite zu stehen. Ihr Wirkungskreis erstreckt sich auf alle Fragen, die mit der musikalischen Ausbildung im Zusammenhang stehen, wie Vorbereitung, Zulassung, Aufnahmeprüfung an den Hochschulen für Musik, der staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Vorbereitung für das Musiklehramt an höheren Lehranstalten, für den Beruf des Kirchenmusikers, des Privatmusiklehrers usw. Auch in der für die Gegenwart so wichtigen Frage des Orchesternachwuchses wird sie durch Hinweis auf geeignete Erziehungsstätten Dienste zu leisten suchen. Über den engeren Rahmen der musikalischen Berufsberatung hinaus soll die Musikberatungsstelle eine Zentrale für alle mit Musikerziehung und Musikpflege in Zusammenhang stehenden Fragen werden und durch Hinweis auf öffentliche Einrichtungen (Bibliotheken, Chöre, Sammlungen usw.) und Veranstaltungen (Fortbildungskurse, Tagungen, Musikfeste) das allgemeine Interesse zu fördern und anzuregen suchen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hans Mersmann, Berlin-Grunewald (Siedlung Eichkamp), Neufertallee 5. Fernsprecher: Uhland 3785 / Für die Anzeigen verantwortlich: Dr. Johannes Petschull, Berlin W 30 / Verlag: B. Schott's Söhne / Geschäftsstelle: Berlin W 62, Wittenbergplatz 3 a / Druck: Buchdruckerei Hermann Freyhoff, Oranienburg und Bernau

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats / Sie ist zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt nur durch die Geschäftsstelle „Melos", Berlin W 62, Wittenbergplatz 3 a, Fernsprecher: Steinplatz 294, Postscheckkonto nur Berlin Nr. 19 425 Auslieferung für den Buch- und Musikalienhandel nur Leipzig, Lindenstrasse (B. Schott's Söhne).

Das Einzelheft kostet 80 Pf., das Abonnement jährlich (12 Hefte) 8.— Mk., vierteljährlich (3 Hefte) 2.— Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p. H., Auslandsporto 20 Pf. pro Heft).

Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage. Rückporto ist beizufügen. Für unverlangte Einsendungen kann keine Gewähr übernommen werden. Nachdruck nur mit ausdrücklicher Genehmigung gestattet.

Hochinteressant für Sänger u. Gesangstudierende!

Johannes

MESSCHAERT

„Eine Gesangstunde"

Allgemeine Ratschläge nebst gesangstechnischen Analysen von einigen Schubert-Liedern

Herausgegeben von *Franziska Martienssen*

Edition Schott Nr. 119 * Kartoniert n. M. 2.50

Am 22. August 1927 ist der 70. Geburtstag Johannes Messchaerts. Der Tag findet ihn nicht mehr unter den Lebenden. Aber von seinem gesanglichen Können und der Art seines künstlerischen Arbeitens kann lebendiges Zeugnis bewahrt bleiben und auferstehen in Wort und Wirken derer, die im wirklichen oder ideellen Sinne seine Schüler waren: überraschend auch in seinen eigenen Worten, die der Verlag heute der Gesangswelt als ein unverhofftes Geschenk überreicht. Wem der Name Messchaert etwas bedeutet, der wird dies kleine Heft nicht ohne Ehrfurcht in die Hand nehmen. (Aus dem Vorwort.)

B. Schott's Söhne, Mainz u. Leipzig

Neues vom Meister des Chorgesanges!

ERWIN LENDVAI

„FROHGESANG"

DEUTSCHE VOLKSLIEDER AUS SECHS JAHRHUNDERTEN IN FORM VON VARIATIONEN

1. Bänkelsängerlied
   (Forsters „Frische Liedlein", 1540)
2. Der Schlemmer
   („Lochheimer Liederbuch", XIV. Jahrh.)
3. Das Bäuerlein
   (Volkslied, XVII. Jahrhundert)
4. Die Zecher
   (Forsters „Frische Liedlein", 1540)
5. Unmögliche Dinge
   (nach Rhaw, Bicinia 1545)
6. Das Lieben bringt gross' Freud
   (Volkslied aus Schwaben)
7. Deutscher Tanz
   (a. Phil. Heinhoferi Lautenbüchern 1603)
8. Alter Volkstanz
   (a. Phil. Heinhoferi Lautenbüchern 1603)
9. Die Bauern von St. Pölten
   (Werlins Liederw. 1646, Text XVI. Jahrh.)
10. Der Abschied im Korbe
    (aus dem Hessen-Darmstädtischen)
11. Der verteidigte Husar
    (aus dem Lahn- und Dillkreis, um 1880)
12. Die Katze auf dem Dach
    (Tanzlied aus dem XVII. Jahrhundert)

Partituren zu Nr. 1, 2, 5 je M. 2.—; zu Nr. 9 M. 2.50; die übrigen je M. 1.50

Stimmen zu Nr. 7 je M. —.20; zu Nr. 1 u. 5 je M. —.40; zu Nr. 9 je M. —.50; zu den übrigen je M. —.25

Interessenten erhalten auf Wunsch kostenlos unseren Chorkatalog

B. Schott's Söhne, Mainz u. Leipzig

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SECHSTES JAHR — Oktober 1927 — HEFT 10

INHALT:

PREIS: 80 PFENNIG

SCHRIFTLEITUNG: HANS MERSMANN

VERLAG: B. SCHOTT'S SÖHNE * MAINZ
LEIPZIG * LONDON * BRÜSSEL * PARIS

ZUM INHALT

Unter den musikalischen Formen, welche, in ihren Fundamenten erschüttert, gegensetzlichen Einflüssen preisgegeben, in stärkster Wandlung begriffen sind, steht die Oper an erster Stelle. Gerade in dieser Zeit sind alle Blicke erneut auf sie gerichtet. Aus der Ueberwindung des romantischen Musikdramas erwachsen neue und widersprechende Bindungen. Streben nach Einfachheit und Widerhall führt Strawinsky in die Nähe der Antike, Krenek und Weill in die Nähe der Revue. Aus veränderter Lage heraus gewinnt die Oper früherer Jahrhunderte ein neues Gesicht. Aus der Verdunklung Wagners erstrahlt Verdi in hellerem Glanze; aus dem Schatten der Historie wird das distanzierte Spiel Händels von neuem zu unserm Besitz.

Einige Spiegelungen dieser Lage versucht das vorliegende Heft festzuhalten. Das von Hindemith in diesem Sommer für Baden-Baden aufgestellte Problem der Spieloper wird aus den Bedürfnissender Zeit heraus verstanden. Verdis (hier früher schon kurz gewürdigtes) Bild wird aus seinen Briefen heraus noch einmal lebendig gemacht. Aus einer neuen Lage erwächst veränderte Einstellung zum Festspielgedanken. Unter den „Lebenden" erscheint die Gestalt Kurt Weills, dessen Werke seine ganz spezifische Eignung für die Oper erwiesen haben und vom „Protagonist" bis zum diesjährigen „Mahagonny" fortschrittlichste und lebendigste Gegenwartswerte bezeichnen.

Die Schriftleitung

Erich Doflein (Freiburg i. Br.)

BÜHNE MIT KAMMERMUSIK

(Über Möglichkeiten einer neuen Kammeroper; die Bühnenwerke des Bad
Badener Musikfestes)

1.

Wie man bei der Betrachtung der Geschichte der Musik immer mehr da
gedrängt wird, die Merkmale und die Bedeutung eines Stiles an seinen Beziehung
zur jeweiligen Musikeinstellung und jeweiligen Art der Erwartung von der Mu
zu erklären, ebenso muss man sich daran gewöhnen, die tief gehenden Änderung
und Umschichtungen in unserem Kunstpublikum bei der Beurteilung heuti
Musik zu beachten. Die folgenden Erwägungen versuchen die Gewinnung v
Erkenntnis und Urteil aus der Perspektive des Publikums und einer Sortieru
seiner Schichten.

Eine völlig uneindeutige Schicht von Bildungsphilistern und mittleren Kult
gutwahrern füllt Oper und Symphoniekonzerte mit ihren traditionellen Programm
wobei das Interesse am Solisten die eigentlichen Werte der Musik meist ahnungs
überhören lässt. Eine etwas lebendigere, aber völlig traditionslose Masse läuft
die Revuen und zur Jazzmusik. Intellektualität findet sich aber doch hier m
unter ein, weil sie gerade hier immer wieder etwas für möglich hält, was jedo
auch immer wieder nicht eintritt. Ebenso bei der Operette mit ihrem noch a
spruchsloseren Publikum. Eine sehr kleine Gruppe der alten „Gebildeten" ble
dem Kammermusiksaal treu, sucht doch aber auch hier meist nur das Erleb
in der Begeisterung am Solisten. Eine merkwürdig gemischte Gruppe von pe
lichen Snobs und ernsthaft bewegten jungen Menschen beachtet das Moderne
seinen Sonderaufführungen, meist ohne jedoch dessen mannigfaltigen Abwandlung
gerecht werden zu können, immer mehr alles „eigentliche" Verstehen den Fa
leuten überlassend. Zu all diesen Gruppen steht in grundsätzlichem und fruc
barem Widerspruch die Jugendbewegung, besonders der Kreis der Musikant
gilden mit einem völligen Abbruch der bisherigen ästhetischen Tradition und d
lebendigsten Willen zu neuer, anderer Tradition in einem selbsttätigen Sin
und Musizieren.

Eine bestimmte Art von Publikum aber steht fast ganz ohne seine Ku
seine Musik da. Man denke sich einen Herrn von dreissig Jahren, der eben n
anstrengender Berufstätigkeit in guter Laune nach Hause gekommen ist, s
sorgfältig umgekleidet hat und, noch ohne ein klares Ziel zu haben, in
abendliche Stadt geht. Er hat wieder einmal trotz seiner guten Laune alle E
wände gegen unsere kulturell höchst unsaubere Zeit in seinem Bewusstsein be
liegen; ein grosses, fast brennendes Bedürfnis nach einem Kunsterlebnis a
ist zugleich in ihm lebendig; er weiss, dass ein solches für ihn an viele Vor
setzungen geknüpft ist; und er gibt auch gerne zu, dass ihm trotz dieser ho
Ansprüche die letzte, ernsthafte Möglichkeit fehlt, selbst etwas zu tun, einzugrei
irgendwo mitzumachen, zu musizieren, aktiv zu sein. Er will geniessen und d

auch zugleich menschlich gefesselt sein. Er wartet; und wartet schon seit langer Zeit. — Geht er nun in ein Sinfoniekonzert? Nein. Er hat die Werke alle schon des öfteren gehört. Der Dirigent ist zwar berühmt, aber er findet ihn lächerlich eitel und wundert sich, dass die Menschen das aushalten und scheinbar überhaupt nicht beachten; zudem ist ihm das Publikum mit seiner Art von Ergriffenheit, die er den Leuten nie recht glauben kann, sehr unangenehm. Er aber, er will doch auch zugleich etwas mit den Menschen zu tun haben, mit denen er ein Werk erlebt; er ist sehr anspruchsvoll, gibt dies auch zu, und muss nun erkennen, dass es auf dem Gebiete der Musik das scheinbar nicht gibt, was er sucht. Mit gewissem Neid denkt er an eine Shaw-Première im Schauspielhaus oder ein anderes, ebenso ernstes wie unterhaltsames und Ansprüche an Kultur stellendes, modernes Drama. Geht er in die Oper? Nein. Er hat den Mut, eine gewisse Art von Langeweile, die er unbedingt empfinden wird, nicht Kunstgenuss zu nennen; ja, wenn man ein paar Stücke aus jedem Akt hören könnte! Aber warum immer die ganze Kette kausaler, erklärender Zwischenglieder? Was geht ihn die Kausalität an, wenn er Musik hören will? Er will den gespannten, konzentrierten Augenblick; keine Begründungen und Rechtfertigungen. Die Oper von heute abend ist sehr lang, er kennt ihren Inhalt zu genau, glaubt aber doch nicht recht daran; auch gibt es Stellen, wo er nun beim sechsten Hören immer noch nicht genau wüsste, was da eigentlich vorgeht; er will eben nicht „arbeiten“, er will kein Textbuch lesen. Er ärgert sich auch, dass ihm da etwas vorgemacht werden soll, was nicht nach „vorgemacht“ aussehen darf, irgendwie Wahrheit sein will. Warum freuen sich Publikum, Sänger und Orchester nicht darüber, dass hier etwas vorgemacht werden darf? Er entdeckt, dass er sich nichts mehr „vormachen lassen“ will, aber doch zugleich ein bestimmtes, bewusstes Vormachen sucht und erwartet. Ist das nicht ganz früher einmal am Theater so gewesen? Er fragt sich: wäre es nicht möglich, dass das Stück, die Oper, ihm etwas ganz Neues, fasst Überraschendes brächte, er aber alles sofort verstände; dass es beschwingen würde, dass sich alles, fast vom ersten Augenblicke an, wie selbstverständlich vor seinem Ohr ergäbe? Man müsste immer schon vorher alles beinahe wissen und wäre doch gespannt. Es könnte auch ein Text sein, der so eindeutig und bekannt ist, wie einmal ein griechischer Mythos es war, der aber durch seine Bezwingung in einer heutigen Form wieder tief fesseln würde und es dem Hörer ermöglichte, sofort ganz auf Struktur und Willen der Musik zu achten; einer Musik, die aber trotzdem bei einem zweiten oder dritten Hören in ihrem Werte noch immer wachsen könnte. — Er weiss, dass er eigentlich in ein Kammermusikkonzert gehen sollte; man würde dort das Edelste der klassischen Musik hören; vielleicht auch ein Werk von Reger, den er sehr verehrt. Aber nein, er will sich nicht anstrengen; er hat heute schon sehr viel getan und weiss, dass es ihm immer eine ganz bestimmte Mühe macht, z. B. bei einem klassischen Streichquartett so zuzuhören, wie er weiss, dass es das Werk verlangt; er muss einen Schalter einschalten; dies will er heute nicht, denn er weiss zu gut, wie schön es ist, wenn man von selbst zuhört, wenn man aufpasst, ohne es wollen zu müssen; er kennt dieses Erlebnis allzu lebendig vom Hören moderner Musik, einer gewissen lebendig und frisch musizierenden Art

allerdings nur. Wie oft hatte er es sich auch schon überlegt, woher es komme, dass gerade ihm — und so wenig anderen Menschen — irgend ein offensichtlich zweitrangiges Werk dieser Zeit stets auf eine geheimnisvolle, aber zwingende Weise wichtiger und bedeutsamer vorkommt, als das berühmteste klassische Werk. Dieses Gefühl der Unmittelbarkeit will er heute wieder erleben. Er fühlt immer mehr, dass er heute an diesem Abend dazu verflucht ist, es mit sich genau zu nehmen, das zu suchen, was gerade er braucht und was gerade er von der Musik erwartet. Er verehrt Hindemith. Wenn man heute abend den „Cardillac" geben würde! Aber war ihm nicht auch in diesem Werk zuviel Psychologie, zuviel Erklärung einer eigentlich unverbindlichen Tatsache? — Oder soll er in ein Tanzlokal gehen, zu einer der seltenen guten Jazzkapellen, zu jenen rhythmischen Jongleuren im virtuosesten Pianissimo? Soll er sich dort in die Nähe der Kapelle setzen, nicht tanzen, nur zuhören und heimlich, ohne damit wichtig zu tun, unter dem Tisch mit den Fingern den Rhythmns miterleben, nur mit den Fingern für sich tanzen? Aber er weiss: auch dort würde ihm wieder irgend etwas fehlen. Was würde fehlen? Eine bestimmte Note des Kunstvollen wohl. Er ist noch nicht der Anspruchslose, er kann das Fehlende nicht selbsttätig ergänzen, indem er sich aufschwingt und mitmacht, mittanzt. Er will nur in einer Ecke sitzen und hörend geniessen. Es steckt sozusagen Europa ganz und gar in ihm, das Abendland; er hat in sich noch das umständliche Blut, aus dem heraus grosse Männer aus der idealistischen Tradition, aus dem Reich der individuellen Ideen grosse Dinge, Werte und Werke gestaltet haben. Er fühlt sich immer mehr als Vertreter einer Welt zwischen den Welten, gequält, zwiespältig; er sucht das Erlebnis des alten Kunstideals: der geheimnisvoll erlebbaren, immer wieder überraschend entdeckbaren, einsamen Schönheit, die ebenso unglücklich macht wie sie beglückt; aber er will dies alles in einer ganz neuen, lebendigen und erleichterten Form, vom Jazz gelockert, ohne die hoffnungslose Einsamkeit in der erlebenden Erkenntnis; er liebt seine schweren Gedanken und sucht zugleich eine lösende Heiterkeit, eine beschwingte Freudigkeit. Er will befreit sein von dieser Schwere und erwartet von der Kunst nur eine ganz entfernte Erinnerung an ihre Möglichkeit; eine Erinnerung, die durch das Kunstvolle und Zwingende der Form, der gestaltlichen Rundung, der eilenden Zeitlichkeit, vielleicht vermittelt werden könnte. Er erkennt, dass es diese Kunst nicht gibt. Nicht mehr gibt? Oder noch nicht gibt? Dies ist schwer zu entscheiden. Für ihn jedenfalls gibt es an diesem anspruchsvollen Abend nichts. Er geht wieder nach Hause. — Hätte er die Aufführungen der vier kleinen musikalischen Bühnenwerke besuchen können, die im Sommer beim Baden-Badener Musikfest gespielt wurden, er hätte wohl der Idee nach das gefunden, was er suchte.

2.

Es ist unbedingt notwendig, dass ein Gegenstück zur grossen Oper geschaffen wird. Wir brauchen ein verbindlicheres Theater. Neigt sich die grosse Oper immer mehr einer Revuewirkung auf die Masse und deren Zufälligkeiten zu, wie dies in der jüngsten Entwicklung der Fall ist, so muss der Kunstwille derjenigen,

die sich nicht als Glied der Masse fühlen können, eine eigene Form schaffen und eine intimere Verbindlichkeit fordern. Es müsste sich hier ein unabhängiger Boden bilden können für eine gewisse Art von Gemeinsamkeit unter Zuhörern. Eine immer noch vorwiegend ästhetische Einstellung würde in diesem Bereich sowohl gegen die Revueoper wie auch gegen die Möglichkeiten einer eigentlichen Gemeinschaftskunst oder einer kultischen Darstellung die Grenzlinie ziehen. Eine besondere kunstvolle Kammerform kann sich ergeben, die aus der Oper und aus dem Kabaret einiges übernimmt, sehr viel Neues dazu bringt und einen eigenen Stil und eigenen Sinn der Darstellung findet.

In diesem eigenen Stil und eigenen Sinn können sich scheinbare Widersprüche auflösen und zu Elementen einer neuen Form werden. Die ästhetische Einstellung, jene leichte Bequemlichkeit der Betrachterfreude scheint jeder Möglichkeit zu lebendiger Gemeinsamkeit unter den Zuhörern, jeder Möglichkeit einer „Verbindlichkeit“ der Darstellung zu widersprechen, da primär ästhetisch bedingter Genuss immer isoliert und einsam macht. Es gibt aber eine gewisse Art von spielfreudiger, gespannter und bewegter Rhythmik, die den Hörer gleichsam auf die Bühne hinaufreisst und von ihm fordert, dass er hineinspringt, die also eine Verbindung zwischen Bühne und Publikum schafft, die die Illusionsgrenze der naturalistischen (und romantischen) Bühne auflöst und die Bühne nicht als gelebte Wirklichkeit, sondern als wirkliches Spiel lebendig werden lässt. In solcher Bewusstheit des Spiels, die den ganzen Stil der Darstellung bestimmen muss, lösen sich diese Widersprüche, löst sich der Widerspruch von ästhetisch geniessbarer Objektivierung und übernaturalistischer, sachlicher Verbindlichkeit. Beide Momente können zur Einheit eines neuen Theaterstils auf der Kammermusikbühne werden.

Man konnte solche neuen Möglichkeiten ahnen, als beim Züricher Musikfest (1926) de Fallas' kleine Marionettenoper „Don Predros Puppenspiel“ in der originalen Form aufgeführt wurde. Die Handlung war völlig verständlich, durchsichtig und problemlos, ohne jede Wichtigkeit; ihr Inhalt in keiner Weise „interessant“ und ohne jede Psychologie. Durch die Tatsache ihres Dargestelltseins aber wurde sie bedeutsam. Sie wäre für literarisch-romantische Begriffe niemals darstellungswert gewesen; sie wurde es hier jedoch im Spiel durch den Sinn des Spielens selbst, durch den Sinn der Darstellung überhaupt. Diese Wirkungsmöglichkeit durch die Tatsache des Gespieltwerdens selbst war hier natürlich in einer gesteigerten Form gegeben, denn die Darstellung mit Marionetten ermöglicht verständlicherweise die schönste Steigerung und Verfeinerung all jener Stilmomente, jener Momente einer neuen Sinngebung im Spiel, von denen hier die Rede ist. Irgend eine kleine Sache kann hier zu Philosophie werden, ohne dass nur irgendwie davon gehandelt wird. Hinzukommt die Musik, die durch ihre primäre führende Rolle in solcher Theaterkunst den unpsychologischen, unromantischen, spielerischen, darstellungsfreudigen Charakter, eben jenen Selbstzweck des Spiels, bestimmt und durch ihre Zeitlichkeit, durch die straffe Befristung der Vorgänge jene Wirkung vermittels des Gespieltwerdens selbst ermöglicht.

Die lebendigste Sorge in diesen Hoffnungen auf einen neuen Stil der Kammermusikbühne ist die Frage, die Suche nach dem Text. Wieviele Musiker sind „so

weit" und warten nur auf einen Text! — Was ist hier als Inhalt möglich? Begebenheiten des Tages, unseres Tages, des Alltags, Parabeln, mythische Skizzen, stilisierte Scherze. Keine „Dramatik", sondern ablaufende Begebenheit, Darstellung, leichtere Symbolik, Satire. Keine Dynamik, sondern Gliederung. Keine psychologischen Sonderfälle, sondern Anlässe für Musik mit einer gewissen aktuellen Verbindlichkeit des textlichen Inhalts. Denn die Musik soll herrschen. Sie ermöglicht diese besondere Wirkung, macht die Darstellung bedeutsam. Sie schafft die Frist, in der alles vor sich geht, in der alles vor sich gehen muss, zwingt also das Geschehen in eine bestimmte Verkürzung oder Verlängerung, schafft gleichsam eine Perspektive in der Sphäre der Zeit und gibt dem Ereignis dadurch einen besonderen antinaturalistischen und über den Gegenstand hinausgehenden Sinn (wie ein Pferd oder ein Lanzenträger in einem Gemälde zum Darstellungswert wird durch seine Eindrängung in räumliche Perspektive). Die romantische Opernmusik fügte sich einfühlend der psychologischen Zeit; sie fügte sich der psychologischen Begreiflichkeit, indem sie dieser durch ihre steten Uebergänge, das stete Fliessen, entsprach. Hier, in dieser Spielkunst nun, kann die Musik mit ihrer eigenen Zeit herrschen. Sie wird folglich dem Rhythmus eine führende Rolle einräumen und ihm eine besondere, selbständige, unpsychologische, nicht fliessende, sondern straffe Form geben. Die Musik wird durch diesen Rhythmus antinaturalistisch sein und folglich jene Gemeinsamkeit zwischen Bühne und Hörer und unter den Hörern ermöglichen, trotz dem noch primären ästhetischen Sinn der Wirkungsabsicht; sie kann den Hinfluss barocker Musizierkunst finden und hat folglich die Möglichkeit, den Text nur als Anlass für sich und ihre Zwecke zu nehmen; sie gibt ihm ja dafür die „Perspektive", also den Sinn.

3.

Es ist also nicht überraschend, wenn sich die in Baden-Baden aufgeführten kleinen Werke die Zeitlichkeit selbst zur Aufgabe, fast zum Inhalt werden liessen. Man erlebte ein Spiel mit der Kürze, das den Sinn der Handlung schuf; ein Spiel mit dem Gesetze der Zeit, das Hindemith des Spieles halber ignorierte und bekämpfte, indem er eine ironisch-tragische Handlung nach dem Eingriff eines „Weisen" wieder rückwärts, zurück in das Wohlgefallen des Beginns laufen lässt. — Trotz dieses gemeinsamen Momentes aber, trotz gemeinsamer Aktualität und Modernität, sind alle vier Stücke völlig verschieden; ein Spiegel der Gespaltenheit unserer Zeit.

Milhaud als Franzose wahrt am stärksten die ästhetische Tradition, die Distanz vom Publikum also, die Selbstgewissheit des Schönen. Er glaubt auch noch an die Geschichte, an die Lebendigkeit des Mythos, an die abendländische „Bildung" wenn auch nur für sieben Minuten. Die „Entführung der Europa" ist sein erstes Werk dieser Gattung, der ein „Theseus" und eine „Verlassene Ariadne" folgen sollen. Der Wille zum Aesthetischen bestimmt und ermöglicht die führende Rolle des Klanges, der allerdings versachlicht ist und alle Psychologie abgestreift hat

Er leuchtet und blüht an einer Stelle stehend in eigengesetzlichen Variationen, gleichsam ohne „Tempo", völlig den Hörer um das Bewusstsein der Zeit, die verfliesst, betrügend. Eine wirkliche Oper in Minuten, keine Parodie, wie viele glaubten, reine Darstellung; die französische Sprache kann es eindeutig klar sagen: Operaminute. Sicherlich beeinträchtigte die Stellung zwischen durchaus gegensätzlichen Werken, deren Klangbedeutung eine andere war, die Wirkung bei der Badener Aufführung.

Tochs kleine „Prinzessin auf der Erbse" beginnt mit der frischesten, fröhlichsten, klarsten und saubersten neuen Musik; beinahe alles ist da, was man von diesem neuen Gebiet erhofft, dann aber bricht immer mehr die „Oper" durch, man möchte mitunter gerne das Textbuch gelesen haben (was doch gerade hier nicht mehr der Fall sein sollte), obwohl alles, besonders das Orchester, auf das Kammermässige reduziert ist. Während Milhaud durch den raumerfüllten Klang gestaltet, tritt hier die durchsichtige Bewegung in den Vordergrund, die gegliederte Zeit. Toch wollte sicherlich eine kleine Oper schreiben, und dies ist ihm in einer gewiss sehr erfolgreichen Form gelungen. Die eigentlichen Möglichkeiten dieses neuen Kammerbühnenstils, die hier zu skizzieren versucht wurde, traten folglich nur in einigen Momenten hervor, was zum Teil an dem sprachlich und dramatisch nicht sehr glücklichen Text liegt.

In schroffster Form traf Hindemith das Neue in seinem Sketch „Hin und zurück". Er treibt ein kühnes Spiel mit der Zeit. Er erschüttert und überrumpelt den Hörer zuerst durch das unwahrscheinliche Tempo, in dem die Vorgänge ablaufen. Er schafft mit seiner fast nur zeitspannenden und zeitfüllenden Musik eine phantastische, neue, zugleich ironische Wirklichkeitsschicht. Die Musik zwingt somit die Handlung in das Tempo, gibt ihr jene „Perspektive", durch die sie erst wirkt und ihren Sinn erhält, den Sinn eines geistvollen Spasses, mit dem Hintergrund des Kunstvollen, Gekonnten. Wenn die Handlung dann wieder rückwärts läuft und die Musik sich etappenweise in derselben Geschwindigkeit zurückquält, so schlägt die allen Naturalismus überschäumende Spielfreudigkeit fast einen Purzelbaum; all die besonderen neuen Stilmomente treten zusammen, das Theater hat eine neue Möglichkeit gefunden, und alles zeigt sich im Sinne jenes „Weisen" aus der Mitte des Stücks als „von ganz droben gesehen", eben im Sinne der Freude und der Bewusstheit des Spiels, im Selbstzwecke der Darstellung.

Durchaus etwas anderes ist Kurt Weills „Mahagonny": Jazzverse Bert Brechts, vom Dichter selbst durch geniale Regie in eine Handlung aufgelöst, von einer fast genialen Revuemusik begleitet, die wild vorbeiströmt und den Eindruck erweckt, als ob die Bühne als kleines Schiff einen Strom hinaufschösse. Die Brücken zur Idee des Theaters, zur Idee der Kunstmusik, zum ästhetischen Publikum, sind hinter diesem Tempo abgebrochen, es schiesst unter den wahllosen Haufen heutiger Grossstadtmenschen und sammelt alle Möglichkeiten von schroffer Wirkung in dieser Zeit wie in einem Hohlspiegel: Schlagerfrechheit, trostlose Schwermut des Blutes, Humor der Sinnlosigkeit, Parodie, Proklamation, Blasphemie, spielerisches Bewusstsein einer eigenen Unmöglichkeit, d. h. Bewusstsein einer Stellenlosigkeit im System unserer Kunstgenüsse, ohne „Ort", wohl nur auf Berlin

als Publikum projiziert. Seine Kraft saugt es aus dieser seiner naiven Undefinierbarkeit. Es macht Romantik aus einem deutsch gesehenen Amerika; verzichtet auf wesentliche musikalische Erfindung und bleibt „Aufmachung", wenn auch als Aufmachung fesselnd und aufreizend, greift also ein Moment jener Möglichkeiten der musikalischen Kammerbühne heraus, steigert dieses vom „Kunstwollen" fort und hat sonst nichts mehr mit dieser Form zu tun. Den Anspruch der Verfasser, auf ein Publikum wirken zu wollen, das im Theater bereits nur mehr naiv seinen Spass suche, versteht man nicht ganz. Es ist zuviel Schmerzliches darin; resignierendes Europa, das sich genialisch, aber heimatlos auslacht.

Heinrich Strobel (Berlin)

GIUSEPPE VERDI

Das Bild des Komponisten aus seinen Briefen

1.

Wir sind mitten in einer Verdi-Renaissance. Sie mag zum Teil Reaktionserscheinung sein gegen das Musikdrama, gegen Nervenkitzel und Sinnenrausch der unendlichen Melodie, gegen die psychologische Leitmotivik mit symbolischen Hintergründen. Als solche wird sie ihre Zeit erfüllen und einer anderen Bewegung später Platz machen. Aber sie ist mehr: sie führt nicht nur zurück zum Theater, zurück zur Oper, sie führt damit, spät genug, zur Erkenntnis einer der grössten Erscheinungen unter den Komponisten des vergangenen Jahrhunderts, sie lässt das Bild des Menschen und Künstlers Verdi erglänzen, das Generationen hindurch verdunkelt war. Die Zeit, die ihn geringschätzig über die Achsel ansah, den Dudelmusikanten, den Kulissenreisser, diese Zeit, die wir alle noch erlebt haben, ist vorbei. Das wir ihn endlich ohne Vorurteile sehen, dass wir diesen Grossen und Unvergleichbaren endlich aus seiner Phänomenalität begreifen: das darf als der grösste Gewinn dieser Renaissance gelten.

Die Briefe Verdis gewinnen neue Bedeutung. Franz Werfel, der begeisterte Verkünder des Meisters, gibt jetzt zum ersten Mal eine reiche Auswahl in Paul Stefans Uebertragung bei Paul Zsolnay in Wien heraus. Es wird sich wohl kaum eine Sammlung von Musikerbriefen finden lassen, die so wenig Intimes enthüllt. Zum wenigsten aus dem Jahrhundert des Individualismus. Dieser Künstler der Leidenschaft, dieser Theatraliker ist verschlossen, phrasenlos wie kein anderer. Er spricht und urteilt mit einer beispiellosen Sachlichkeit.

Der Dreissigjährige schreibt aus Venedig nach dem Durchfall seiner „Lombardi": „. . . Es war einer von den wahrhaft klassischen Durchfällen. Alles hat missfallen oder ist nur eben hingenommen worden, ausser der Cabaletta oder der Vision. Dies ist die einfache, aber wahre Geschichte, und ich erzähle sie ohne Freude, aber auch ohne Schmerz". Aus dem Brief an den Freund und Verleger

Tito Ricordi nach dem Durchfall des „Boccanegra" klingen freilich Schmerz und Enttäuschung. Aber das wird alles ohne Hass, ohne Empfindlichkeit, ohne Phrase ausgesprochen:

„Wir armen Zigeuner, Charlatans . . . sind nun einmal gezwungen, unsern Wahn und Rausch um Gold zu verkaufen — das Publikum erwirbt für drei Lire das Recht, uns auszupfeifen oder mit Beifall zu überschütten! Resignation ist unser Schicksal: damit ist alles gesagt!"

Resignation führt zur Verschlossenheit, zu einer Skepsis ohne gleichen. Verdi weiss, dass die „Welt viel zu dumm ist, um schamlos zu sein", und handelt danach. Fidarsi è bene, ma non fidarsi è moglio — Vertrauen ist gut, Misstrauen besser: dieser Satz, den der Maestro an den Schluss einer in ihrer Sachlichkeit und Kühle erschütternden autobiographischen Skizze über seine dunkelste Lebenszeit setzt — es ist die Zeit, da er kurz hintereinander seine erste Frau und beiden Kinder verliert, da „Un giorno di regno" an der Scala durchfällt — dieser Satz ist das unsichtbare Motto aller seiner schriftlichen Ausserungen.

Nach aussen muss er streng, unliebenswürdig, bärbeissig wirken:

„ . . . ich habe das Unglück, nie zu verstehen, was die anderen so gut verstehen. Und weil ich eben nicht verstehe, gelingt es mir nie, eins von den schönen Worten herauszubringen, eine von den Phrasen, die alles in Entzücken aufgehen lassen. Nein, nie werde ich zum Beispiel einem Sänger sagen können: „Oh, Ihr Talent, Ihr Ausdruck! Man kann das nicht besser machen! Welch eine himmliche Stimme! . . . Und welch ein Chor! Welches Orchester! Es ist das erste Theater der Welt! . . . Oh, da geraten meine Karten durcheinander!"

Er duldet keine Besuche auf seinem Landgut in Sant Agata, wo er mit derselben Strenge und Unerbittlichkeit herrscht wie im Theater. Hier wie dort erteilt er energisch seine Befehle, wird hart, diktatorisch, wenn sie nicht prompt ausgeführt werden. Man muss nur die vielen Briefe an den Verleger lesen, in denen er ganz genau die Besetzung der Premieren mit allerersten Kräften vorschreibt, mit Zurückziehung der Partitur droht, wenn nur eine Kleinigkeit nicht klappt, Strafe androht, wenn in der Partitur „Streichungen vorgenommen, Noten erniedrigt oder erhöht werden, oder ganz allgemein etwas vorgenommen wird, was den geringsten Wechsel in der Instrumentation bedingen würde". Für eine schlechte Aida in Neapel 1874 verlangt er sogar Schadenersatz.

Verdis Abneigung gegen Reklame aller Art ist bekannt. Als er erfährt, dass ein namhafter Kritiker, Dr. Filippo Filippi, zur Aida-Aufführung nach Cairo geht, macht er seinem Abscheu Luft:

„Sie in Cairo? — Das ist eine Reklame für „Aida", wie sie sich wirksamer kaum denken lässt! — Aber mir kommt es so vor, als wäre, wenn es so weiter geht, die Kunst nicht mehr Kunst, sondern Handwerk, Vergnügungsreise, Jagd, irgend etwas, hinter dem man herläuft, dem man, wenn schon nicht Erfolg, so doch um jeden Preis Publizität geben möchte. Was ich dabei fühle, ist Ekel, Erniedrigung! Ich erinnere mich immer mit Freude der Zeit meiner Anfänge, als ich fast ohne Freunde, ohne einen Menschen, der von mir gesprochen hätte, ohne Vorbereitungen, ohne die gewissen „Einflüsse" mit meinen Werken vor das Publikum trat, bereit, alle Kugeln aufzufangen, überglücklich, wenn es mir gelang, einen günstigen Eindruck hervorzurufen.

Und nun, — welch ein Apparat für solch eine Oper?! Journalisten, Solisten, Choristen, Direktoren, Professoren und so weiter: sie alle müssen ihre Steinchen zum Gebäude der Reklame herbeitragen. Da muss ein Rahmen hergerichtet werden aus lauter Nichtigkeiten — die Oper selbst bekommt dadurch nicht im mindesten mehr Wert, ja, ihr wahres Verdienst wird sogar verdunkelt. Das ist beklagenswert, tief, tief beklagenswert!"

„Jedes Wort und jede Handlung im Leben dieses Menschen beweist eine einzigartige Unbedingtheit", schreibt Werfel in der Einleitung. Diese Unbedingtheit nimmt er als sein selbstverständliches Recht in Anspruch. Der schönste Beweis dafür ist jener Brief, den er 1852 an seinen Schwiegervater und Wohltäter Barezzi schreibt, einer der ganz seltenen Fälle, wo wir über sein Verhältnis zu den Frauen etwas erfahren — oder vielmehr, wo er sich verbittet, dass man über dieses Verhältnis irgend etwas aussage:

„. . . da wir schon dabei sind, Enthüllungen zu machen, sehe ich nichts daran, wenn ich den Vorhang aufziehe, der die Geheimnisse meiner vier Wände verdeckt, wenn ich Ihnen von meinem häuslichen Leben spreche. Ich habe nichts zu verbergen. In meinem Hause lebt eine freie, unabhängige Dame, die, wie ich, die Einsamkeit liebt und ein Vermögen besitzt, das sie vor jeder Not schützt. Weder ich noch sie sind irgendwem über unser Tun Rechenschaft schuldig; andrerseits aber, wer weiss denn um die Beziehungen zwischen uns, um unsre Geschäfte? Um unsre Verbindung? Oder um die Rechte, die ich über sie habe und sie über mich, wer weiss, ob sie meine Frau ist oder nicht? Und wer weiss, welches in diesem besonderen Fall die Gründe sind, was der Gedankengang, dass wir davon nichts mitteilen wollen? Wer weiss denn, ob das gut oder schlecht ist? Warum sollte daran nicht auch Gutes sein können? Und wenn es auch etwas Schlechtes wäre, wer hat das Recht, den Bannfluch gegen uns zu schleudern? Ich will sogar sagen, dass sie in meinem Haus den gleichen und noch grösseren Respekt finden muss als ich, und dass es daran niemand fehlen lassen darf, mit welcher Ausrede immer; und dass sie schliesslich darauf jeden Anspruch hat, sowohl wegen ihrer Haltung wie wegen ihrer Geistigkeit und wegen ihres besonderen Entgegenkommens allen gegenüber . . .

Mit dieser langen Auseinandersetzung habe ich nur sagen wollen, dass ich meine Freiheit verlange, weil darauf alle Menschen ein Recht haben und weil sich meine Natur dagegen empört, es anders zu halten."

Die freie, unabhängige Dame ist die Sängerin Guiseppina Stepponi, seit 1859 die zweite Gattin Verdis.

2.

Das ist der Mensch Verdi in seiner Einfachheit und Unbedingtheit. Die Briefe gewähren aber auch Einblicke in die Anschauungen des Dramatikers. Der rege Briefwechsel des Maestro mit seinen Librettisten, besonders mit Antonio Somma, dem Textdichter des „Maskenballes", und mit dem Aida-Dichter Ghislanzoni, beweist, welch grossen Anteil er an der endgültigen Fassung seiner Operntexte hat. Die immer wieder vertretene Ansicht vom Drauf-Los-Musikanten wird definitiv entkräftet. Verdi feilt bis ins Kleinste an den Entwürfen. Er schickt sie immer

wieder zurück, bis alles so ist, wie er es will, ja oft genug gibt er selbst den genauen Wortlaut des Dialogs an, den dann der Librettist nur noch in Verse zu bringen hat. Und dann schreibt Verdi noch die Metren bis ins Einzelne genau vor. So verlangt er in der von ihm allein entworfenen Schlusszene der Aida für das letzte Duett „Vier Elfsilber! Aber damit sie zum Gesang taugen, muss der Akzent auf die vierte und achte Silbe fallen".

Verdis dramaturgische Bemerkungen sind von grundlegender Wichtigkeit für die ästhetische Beurteilung seiner Werke, ja überhaupt für die Erkenntnis der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts. Theatralische Wirkung und Gesang: das sind die Fundamente. „Ich will neue, schöne, grosse, abwechslungsreiche, kühne Stoffe. Kühn bis zum äussersten, und in der Form und bei all dem gut komponierbar," schreibt er in der „Troubadour"-Zeit. Am „Rigoletto" gefallen ihm die grossartigen Situationen. Seine ärgste Sorge ist, dass die Wirkung dieser Situationen durch die von der österreichischen Zensur verlangten Aenderungen leiden würde.

Kraft und Mannigfaltigkeit der Situationen, bühnengemässe Klarheit und Konzentration der Sprache verlangt Verdi vom Operntext. Seine Anforderungen an den Librettisten werden im Lauf der Entwicklung immer strenger. Bei „Aida" korrigiert er beinahe jeden einzelnen Vers. Wenn er im Jahre 1874 von der Mühe spricht, die er sich in seinen letzten Opern gegeben habe, wenn er betont, dass er „andere Absichten" gehabt habe, als nach der „Traviata" Jahr für Jahr eine Oper zu schreiben und sich ein Vermögen zu machen, dreimal so gross als das, was er jetzt hat, so sagt das deutlich genug, wie sehr er über das Problem der Oper nachgedacht hat, beweist das, dass die Werke seit „Maskenball" Ergebnisse langer Reflexionen sind.

Ohne Zweifel fallen in die grosse Schaffenspause zwischen „Aida" und „Othello" entscheidende Erkenntnisse über die Möglichkeiten der Gesangsoper. Ohne Zweifel hat Verdi sich lang und schwer mit den Wagnerschen Gedanken auseinandergesetzt, haben ihn die beispiellosen Erfolge Wagners auch in Italien oft niedergedrückt. (Werfel hat das freilich in seinem anfechtbaren Verdi-Roman tendenziös umgebogen, entstellt.) An Ricordi schreibt er 1872:

> „Nach 25 Jahren Pause an der Scala bin ich in der „Macht des Geschicks" nach dem ersten Akt ausgepfiffen worden. Nach der „Aida" das Geschwätz, dass ich nicht mehr der Verdi des „Maskenballs" sei . . . . dass nur im 2. und 4. Akt einiges Erträgliche sei (im dritten nichts), und dass ich noch dazu ein Nachahmer Wagners wäre!!! Ein schönes Ergebnis, wenn man nach 35 Jahren als Nachahmer enden muss!!!"

Gerade in der Zeit zwischen 1871 und 1881 bringen die Briefe unzählige Bemerkungen über die Zukunftsmusik, über die „Phantastereien der fremden Kunst ohne Natürlichkeit, ohne Einfalt", über die „schrecklichen Redensarten von Wagnerei, unendlicher Melodie und dergleichen", über die „grobe und geschwollene Sprache der modernen Musik". Deprimiert antwortet er: „die Rechnung ist abgeschlossen", als ihn Clarnia Maffai an seine Gewissensverpflichtung mahnt, wieder etwas zu schreiben.

Das Schöpferische in ihm weist schliesslich den Weg. Es reift die Erkenntnis, dass sich „Italien die Liebe zum Gesang bewahren müsse, wie sie sich in der Oper erhalten hat". Er tritt gegen die Wagnerisierung auf, die ihm identisch ist mit Germanisierung, er fordert eine „Kunst für die Italiener", eine gesungene Oper, kein symphonisches Musikdrama. „Wenn wir, Nachkommen eines Palestrina, Wagner nachahmen, so begehen wir ein musikalisches Verbrechen", schreibt er einmal an Faccio. Und allmählich fasst er wieder Mut zu sich selbst. An Shakespeare, „unser aller Vater", entzündet sich sein Genie. Der Riesenschritt zum „Othello" geschieht und später entsteht, „nur zum Zeitvertreib" (wie er immer wieder versichert) „Falstaff".

Skepsis löst sich in die Alterserkenntnis: „Alles ist Spass auf Erden". Ein ungeheurer Entwicklungsbogen spannt sich von der elementaren Theatralik des „Troubadour" über den „Othello", der italienisches Gesangsmelos und dramatischen Ausdruck auf höchster Stufe verbindet, zum Spiel des „Falstaff". Wo Wagner sich in verschwommene Symbolik verliert, wo er im „Parsifal" das Musikdrama ad absurdum führt, da deutet Verdi auf Zukünftiges: Oper als Spiel.

Die Lebenden

Heinrich Strobel, Berlin

KURT WEILL

Abwendung vom Theater war zunächst notwendige Folge der neuen Einstellung zu den Phänomenen des Klangs. Der neue Musikwille lehnte sich gegen das Musikdramatische auf, das mit dem zu Ende gehenden 19. Jahrhundert immer mehr Einfluss auf die instrumentalen Werke gewonnen hatte. Entscheidende Wendung trat erst mit Reger ein. Er hatte, überraschend genug für diese Zeit, keine Beziehung zum Theater. Er schrieb, an Brahmsens „romantischen Klassizismus" anknüpfend, wieder absolute Musik. Aber er war doch nicht selbständig schöpferische Natur genug, um sich von den harmonischen Bindungen der Nachwagnerperiode frei zu machen. Hindemith, der von allen jungen deutschen Musikern einem neuen Musikstil mit imponierender Zielbewusstheit zustrebt, wuchs noch im Theater auf. Seine typischen Werke konnten erst entstehen, als er die musikdramatische Bindung abgestreift hatte. Vom „Marienleben" weitet sich der Kreis absoluter Musik bis zum „Konzert für Orchester". Schliesslich unterwarf sich die neue Spielmusik das Theater: das ist „Cardillac". Für die Zwischenzeit gilt Strawinsky's Ballett, in dem das Tänzerische allen dramatischen Ausdruck wegfegt. Strawinsky konnte müheloser zu einer neuen Form des Musiktheaters gelangen. Oper als Buffospiel (Mavra), als oratorisch-tanzhaftes Geschehen (Oedipus), ist das Ergebnis einer Entwicklung, die nicht durch musikdramatische Tradition gehemmt war.

Bei Hindemith ist der Wille zum formalen Spiel von Anfang an da. Bei Kurt Weill, der neben Hindemith heute zu den entscheidensten Begabungen der jungen deutschen Musik zählt, ist es der Wille zum Theater, der das Werden durchzieht. Je mehr Weills Musik in die Gegenwart hineinwächst, je mehr sie Zeitausdruck wird, um so weiter entfernt er sich naturgemäss von der überlieferten musikdramatischen Form. Im „Protagonist", dem ersten Gipfel der Entwicklung, spürt man sie noch deutlich, so neuartig die Behandlung der Sprache und des Klanges ist. Aber nun bricht der Wille zum musikalischen Spiel durch, das dramatisch gespannt ist, das immer auf das Theater bezogen bleibt. Oper der Zeit: das ist das neue Ziel.

Der Beginn von Weills Entwicklung, die skizziert werden soll, liegt in der Spätromantik. Er liegt, das ist wichtig, aber auch im Theater. Weill lernt bei einem Theaterkapellmeister, Albert Ring. Er ist in Dessau Korrepetitor, er schlägt sich an kleinsten Schmieren durch. Das Handwerkliche des Theaters ist ihm geläufig. Man nimmt eine der Manuskriptkompositionen aus dieser Zeit: die musikalische Sphäre, in welcher der kaum Zwanzigjährige lebt, breitet sich aus. Sie reicht bis zu Debussy, bis zum frühen Schönberg. Impressionistischer Klang und expansive Ausdrucksmelodik fliessen in einer Chorfantasie „Sulamith" zusammen. Nur ganz vorübergehend heben sich deutlichere Konturen von der

dramatisch wellenden Bewegung ab. Wesentlich bereits: die steile Führun der Linien, die den tonalen Rahmen sprengt, wesentlich auch das Bestreben di auf Frauenchor und Sopran verteilte Dichtung klar und übersichtlich z gliedern. Eine symphonische Dichtung zu Rilkes „Weise von Liebe un Tod" sucht nach Art von Schönbergs „Peleas und Melisande" stärkere Konzen tration des expressiv gespannten Melos in der Uebereinanderlagerung von Linien die zugleich Klangträger sind. Hier spürt man zuerst Entwicklungswerte: vor sichtiges Abwenden vom äusserlichen Pathos des spätromantischen Epigonentums Bezeichnend genug, dass der Glanz straussischer Instrumentation schon nicht meh über diese ersten Arbeiten liegt.

Verminderung des Orchesterapparats war ein erster Schritt zur Gegenwar hin. Noch braucht Weill die Stilmittel der Romantik. Noch lässt er sich vo literarischen Ideen anregen. Aber die Bindungen lockern sich. Er will di Themen, in denen er das Gedankliche stilisiert, selbständig entwickeln. Noc klingt die „Symphonie für Streicher mit einigen Bläsern" pathetisc aus. Aber dieses Pathos soll etwas Neues mitteilen, wie das dem Werk voran gestellte Motto aus Bechers „Arbeiter, Soldaten und Bauern" besagt: sozialistisch pazifistische Weltanschauung. Es kündet sich erste Berührung mit de Tendenzen der Zeit, die entscheidend werden für spätere Arbeiten. Scho biegt der neue Musikwille die melodischen Vorhaltsspannungen auf. Rhythmisch Elemente, die sich bisher im Chaos der Klänge und musikdramatische Steigerungen verloren, drängen eruptiv hervor. Der Aufbau ist wesentlich ge drungener. Ein Thema wie:

ist noch reiner Strauss, aber die Bratschenmelodie:

deutet die Wendung an. Die Linie bindet wieder, wie expansive Harmoni gesprengt hatte.

An dieser Stelle der Entwicklung, wo die junge Individualität sich mit alle Kraft gegen überkommene Formelhaftigkeit auflehnt, tritt ein überraschende Ereignis ein. Weill kommt in den Kreis des Mannes, der aus der Erkenntnis de allgemeinen künstlerischen Situation heraus, mit der ganzen Dämonie seiner Wese haftigkeit Abkehr von der unfreien, zur Phrase herabgesunkenen Romantik predigte er wird Schüler von Feruccio Busoni. Bleibt es bis zum Tode des Meister Unter der Leitung dieser einzigartigen Persönlichkeit erkennt Weill die Weg die herausführen aus der spätromantischen Hypertrophie. Das Tempo seiner En wicklung beschleunigt sich. Dadurch, dass ihm eindeutig die Zielrichtun

weist, bleiben ihm Versuche erspart, die für andere Verlust von Jahren bedeuten. Busonis Einfluss ist weit mehr in der grundsätzlichen Einstellung zu den musikalischen Phänomenen, in theoretischen Dingen zu spüren als in der stilistischen Haltung der nun entstehenden Arbeiten. Auch war Busonis schöpferische Individualität nicht eigenkräftig genug, um rein musikalische Anregungen in bestimmter Richtung zu geben. Das konnte für eine so starke Begabung wie Kurt Weill nur von Vorteil sein. Das Wichtigste zunächst: Weill komponiert nur absolute Musik. Langsam vollzieht sich die Wandlung von der pathetischen Erregtheit zur frei ausschwingenden, absoluten Melodie. Der Sinn für das Formale, für Knappheit und organische Gliederung des Aufbaus wird geweckt. Suitengeist und Polyphonie — beides wesentliche Elemente in Busonis Schaffen — brechen ein, bieten Halt für einen Ablauf, der zur fantasieartigen Gruppierung der Teile hindrängt. Hierin spürt man am deutlichsten die dramatische Tendenz auch der für den Konzertsaal geschriebenen Werke. Gewisse Eigenheiten der Struktur werden nur verständlich durch das Dramatische, das auch hier wirkt. Das eigentliche Problem: den dramatischen Ausdruckswillen, der im Blute liegt, mit der neuen musikalischen Sprache zu verschmelzen, die sich von Werk zu Werk klarer ausprägt. Irgendwann wird das wieder zum Theater hinführen.

Damit ist die allgemeine Haltung von Weills Konzertmusik abgegrenzt, die von einer *Fantasie, Passacaglia und Hymnus* op. 6 bis zum Violinkonzert op. 12 reicht. Das op. 6 knüpft stilistisch an die Symphonie an. Die Pathetik des Hymnus deutet darauf hin, dass auch hier noch Symbolisches ausgesprochen werden soll. Aber die beiden Hauptthemen dieses Stückes zeigen, wie weit die Verstraffung des Melos bereits fortgeschritten ist.

1. Hauptthema:

2. Hauptthema:

Dass organische Bindung der Passacagliavariationen aufs erste nicht gelingen würde, das war zu erwarten. Polyphonie, die an Reger erstarkte, kann noch nicht wachsen. Virtuoser Elan, der kleine Figuren herausschleudert, plastische Bildhaftigkeit einzelner Episoden drängt immer wieder von ihr ab. Aber wie übersichtlich ist dies alles disponiert! Das wird dem Dramatiker nützlich sein.

An entscheidenden Stellen der Instrumentalwerke stehen *Fantasien*. Auch dies mag durch Busoni angeregt sein. Sie wurden jedoch für Weill zu einer, ja zu *der* typischen Form des Musizierens. In op. 6 ist die Fantasie nur Sammlung der Kräfte für spätere Entfaltung, aber im *Divertimento* für kleines Orchester

und Männerchor, im Streichquartett op. 9, im Violinkonzert ist sie Fundament des Formgeschehens. Sie umschliesst kleinere Tanzsätze, in denen Weill am frühesten auf eine neue Ebene gelangt; das wird leichte, unbeschwert fliessende Spielmusik. Das Scherzo des Quartetts hat eine überraschende Eleganz und Beweglichkeit. Es ist ganz locker, durchsichtig, scheinbar gleitende Improvisation, aber doch durchaus organisch in der freien Auswertung der melodischen und rhythmischen Motive. Zugleich typisch für die schmissige Eleganz, die diesen Tanzstücken eigen. Ein anderes Beispiel auf höherer Stufe der Entwicklung: die Serenata im Violinkonzert. Keine Massigkeit mehr, nur eigenwillig geschwungene Linien schweben. Dann stampft der Rhythmus auf, dessen elementare Kraft umso stärker spürbar wird, je mehr der musikalische Ablauf an Konzentration gewinnt, eine Flötenmelodie gleitet durch das Pizzicato der Geige, die Reprise wird leicht angedeutet, Serenadenrhythmus verklingt. Das ist zum ersten Mal fest verzahnter Organismus bei leichtester Gestaltung.

Mit der zunehmenden Beherrschung der Form gewinnt Weill leichteste Handhabung der Kompositionstechnik. Das lässt sich an den phantasieartigen Sätzen der verschiedenen Instrumentalwerke verfolgen. Sie organisch zu gliedern, ist die formale Aufgabe. Darum wird in den Finales des Divertimentos und des Quartetts ein Choralthema eingeführt. Im Divertimento krönt es, vom Männerchor vorgetragen — man denkt an Busonis Klavierkonzert —, das vorwiegend expressive Geschehen höchst eindrucksvoll. Im Quartett ist das Spiel der Kontrapunkte reicher, lockerer, auch flüchtiger, der Choral wirkt weit mehr als Fundament. Konstruktive Beziehungen zwischen ihm und bestimmten melodischen Motiven dieser Kontrapunkte sollen die improvisatorischen Elemente an die polyphonen binden. Aber auch hier schlagen Ausdrucksenergien darüber hinweg. Immer wieder regt sich das Dramatische.

Man kommt noch einmal zum Violinkonzert. Die beiden Typen stehen scharf profiliert nebeneinander: dramatisch gespannte Ecksätze und drei leichte Tanzstücke. Weill nennt zwar diese Ecksätze nicht mehr Fantasia, aber der freie Ablaufscharakter herrscht noch. Durch Einheit der Rhythmik, durch die virtuose Führung der Sologeige soll auch da formale Bindung gegeben werden. Doch flutet die dramatische Bewegung in steilen Wellen. Themenkomplexe von schroffster Gegensätzlichkeit liegen unverbunden nebeneinander. Die gestaute Kraft des bachisch straffen Themas im ersten Satz entlädt sich über wirbelnde Figuren des Solisten und marcato-Akzente zu einem Pesante (Takt 113) von dramatischer Bildhaftigkeit. Ein zweiter Anlauf reisst das ganze Orchester in ein virtuoses Furioso. Dann löst sich die Spannung zum Tranquillo (Takt 170), dessen beruhigte Melodie:

einen Typus darstellt: der lyrische Bogen spannt sich organisch aus, ein motivisches Wachsen. Das ist ein erstes Ergebnis der Entwicklung. Das Sentimentale, Ge-

fühlvolle der spätromantischen Ausdruckslinie ist abgestreift. Im Finale vereinigen sich die Antriebe der vorausgehenden Sätze: tanzhaft stilisierte Melodik,

virtuose Spielfreudigkeit und dramatische Haltung. Die thematischen Beziehungen sind locker, nicht alles erscheint organisch. Aber was Bindung gibt: das ist das Tempo des Ablaufs, das ist der in einer Richtung sich entfaltende Musizierwille. Das ist nicht zuletzt die Einheit des Klangbildes. Im Orchester sitzen nur Blasinstrumente. Verteilung des Klangapparats, nachdem er, der Spätromantik endgültig entwachsen, neue Inhalte gefunden hatte. Die scharfen, schrillen Wirkungen, die solistische Führung der Trompeten, das erinnert an Strawinsky, dessen Klavierkonzert auch nur ein Blasorchester begleitet. Aber wie das alles gegeben wird, das entspringt Weills reicher Klangphantasie, das verrät auch hier eine Virtuosität und Sicherheit, die bei einem Vierundzwanzigjährigen in Erstaunen versetzen muss.

Mit dem Violinkonzert sind die Kräfte erkannt und gesammelt, die auf einer anderen Ebene sich nun entfalten. Die starke dramatische Innenspannung dieser absoluten Musik konnte sich nur im Theater entladen, für das Weill bereits 1922 ein Stück geschrieben hatte: Musik zu einer Pantomime, die „Zaubernacht“, ausserordentlich leicht fliessend, lebendig, delikat in der Klangbehandlung des kleinen Orchesters. (Eine Suite daraus ist als „Quodlibet“ op. 9 erschienen.) Dieses gewiss nicht schwer wiegende, abseits vom Dramatischen liegende Werk ist als Entwicklungswert von höchster Bedeutung. Denn hier dokumentiert sich zum ersten Mal die veränderte Einstellung zum Theater. Für den Schüler Busonis konnte die Verbindung von Szene und Musik nur auf der Basis des Spiels geschehen. Die eigene Entwicklung war Befreiung von den koloristischen und gedanklichen Elementen, die absolutes Musizieren in der Spätromantik schliesslich unmöglich machten. War Befreiung von jenen musikdramatischen Bindungen, die allmählich jede Eigengewachsenheit der Musik im Theater zerstört und sie in völlige Hörigkeit der nach rein literarischen Prinzipien angelegten Texte gebracht hatten. Wenn er nun, von seiner Begabung getrieben, zum Theater kommt, so ist die Vorherrschaft der Musik im Tanzspiel, im Opernspiel selbstverständlich. Es bedarf nur der entscheidenden Anregung durch eine Dichtung, und der Strom einer von dramatischen Inhalten mächtig gespannten Musik ergiesst sich auf das Theater. Das geschah mit Georg Kaisers „Protagonist“. Es war ein Glück für den jungen Komponisten, ein Textbuch von dieser dramatischen Kraft in die Hand zu bekommen. Es war zugleich eine Gefahr; denn zu leicht konnte er von der glänzenden Theatralik überrannt und in die dienende Stellung des musikdramatisch

Nachzeichnenden zurückgestossen werden. Dass dies nicht eintrat, ist der beste Beweis für den elementaren Musizierwillen, der in Weill steckt. Jene dramatischen Entladungen, die im Violinkonzert die formale Logik zu gefährden drohten, erscheinen nun, der inneren Dynamik der Dichtung folgend, als organische Höhepunkte des Ablaufs. Die musikalische Sprache ist beweglich genug, um der unglaublich konzentrierten Dichtung Kaisers folgen zu können. Die melodische Linie bindet die ausdrucksgespannte Deklamation: immer plastisch greifbar, immer in engster Beziehung zum Wort und doch selbständige Gestalt. Das rhythmische Motiv soll Szenen und Szenengruppen gegeneinander abgrenzen, soll das vorwiegend melodische Geschehen im Orchester tragen, Das gelingt nicht immer: manchmal schlägt ein musikdramatischer, ein koloristischer Effekt auf. Aber selbst da fühlt man die neue Kraft, die hier wirkt, die dramatische Inhalte unmittelbar zu Musik werden lässt. Alles überflüssige Beiwerk fehlt. Wie Kaisers Worte uns das Wesentliche sagen, so sagt auch die Musik uns das Wesentliche. Sie ist von beispielloser Schlagkraft, von beispielloser Heutigkeit. Sie sucht überall zu stilisieren. Zwischen „Protagonist“ und „Cardillac“ bestehen nur Unterschiede gradueller Art. Die Richtung ist dieselbe. Und schliesslich mündet auch „Protagonist“ in das neue Spiel, das in der Einleitung bereits angeschlagen wird.

Wie in den früheren Instrumentalwerken liegen auch in diesem „Akt Oper“ zwei verschiedene Erscheinungsformen von Musik nebeneinander: eine mehr dramatisch-betonte und eine tanzhaft-spielerische. Das ist bedingt durch die Dichtung, die zur einen Hälfte in der realen Welt, in der Wahrheit des Seins, zur andern in der „Lüge“ des Scheins, der Pantomime spielt. Diese Trennung der Ebenen ist in der Musik genial durchgeführt. Das „wirkliche“ Theater ist an ein kammermusikalisches behandeltes Hauptorchester gebunden. Das „gespielte“ an ein achtstimmiges Bläserensemble. Während im ersten Teil der Oper der Ausgleich zwischen den spielerischen und dramatischen Elementen noch nicht restlos gelingt, ist die pantomimische Bewegung vollkommen mit der Bläsermusik verschmolzen. Spielfreudigkeit strömt ungehemmt. Die erste Pantomime gipfelt in einem entzückend parodierenden Vokalquartett: ganz leise schwebende Musik, die bis zur Ausgelassenheit anwächst. Noch konzentrierter die zweite mit einem ostinato von bohrender Kraft. Hier dringen konstruktive Elemente höchster Ordnung ein. Die Gegenüberstellung der beiden Klangkörper, des Bläseroktetts und des Hauptorchesters am Schluss, ist von hinreissender dramatischer Wirkung. Der Einakter steigert sich bis zu dieser Stelle: welche Fähigkeit des Aufbaus!

„Protagonist“ war Weills erster nachhaltiger Erfolg. Er ist Abschluss einer Entwicklung und Anfang einer anderen, die klar und zielstrebig zu einem neuen Operntyp hinführt. Denn als Theatergeschehen blieb das Kaiser'sche Stück durchaus in der Linie wirkungsstarker Musikdramatik. „Royal Palace“ ist erster Schritt dazu. Gegenwart spiegelt Iwan Golls blasser, literatenhafter Text. Die Zeit gewinnt auch entscheidenden Einfluss auf die Musik: Elemente des Jazz lockern die Melodik auf, „Royal Palace“ ist noch weit mehr Musiziermusik als der „Protagonist“. Es knüpft bezeichnenderweise auch an die Pantomimenmusik an. Das Dramatische tritt

zurück — Lyrisches und Tanz reihen sich aneinander. Da können die formbildenden Kräfte der Musik wirken. Und wirklich: wie leicht fliessend, wie organisch gewachsen, wie spielfroh sind die vier grossen Tanzstücke der Partitur, wie zart gleitet der Schlusstango, der alles Stoffliche in Musik verwandelt! Die lyrische Melodie beruhigt sich. Das ist klar und eindeutig. Es war durch frühere Werke vorbereitet: durch den stillen, überaus liebenswerten Frauentanz für Sopran und einige Instrumente, durch die Rilke-Lieder op. 11, die, an einer früheren Stelle der Entwicklung, schönste Beispiele für die Stilisierung dichterischer Inhalte im musikalischen Organismus sind.

„Royal Palace" ist Uebergangswert, Versuch einer künstlerischen Gestaltung der Zeit. Das wird weiterhin erstrebt, mit wachsendem Erfolg. Zuerst in der mit strawinskyschen Mitteln zum Kabarettchanson vorstossenden Kantate: „Der neue Orpheus". Dann in dem höchst bedeutenden „Mahagonny", das, mit aller traditionellen Opernform brechend, einen neuen Typ epischer Zeitoper andeutet; das die Lyrik des „Royal Palace" und die dramatische Intensität des „Protagonist" neu bindet in Musik von stärkster melodischer Kraft und packender Gegenwärtigkeit. Es ist nicht oberflächliche Spiegelung äusserer Erscheinung wie Kreneks „Jonny", dessen Riesenerfolg nur durch das Kompromiss in der Musik erkauft wurde, sondern ein Werk von ganz entscheidender, in der künstlerischen Verwendung des Jazz völlig neuartiger Haltung, das den Inhalten des heutigen Daseins epische Gestalt zu geben sucht. Es wendet sich nicht mehr an den einen kleinen Kreis musikalisch Interessierter, sondern an jenes Publikum, das zu der uns geläufigen „ernsten" Kunst längst keine Beziehung mehr hat. Darin liegt, über den musikalischen Wert hinaus, seine allgemeine Bedeutung. Es ist der erste gelungene Versuch, eine Synthese von Zeitmusik und Zeitgeschehen auf der Bühne zu geben. Es ist, in Weill's Entwicklung eingereiht, eine Basis für neue, umspannendere Arbeiten.

Umschau

MÜNCHNER FESTSPIELE 1927

Die Münchner Festspiele spielten einst und spielen innerhalb des deutschen Musiklebens eine typische Rolle. Neben Bayreuth konnten sie sich mit Fug und Recht als Bewahrer des künstlerischen Erbes Richard Wagners darstellen. Eine international zusammengesetzte Hörerschar beging hier vor dem Krieg wirklich ein Fest, auf dem den Manen Richard Wagners geopfert wurde. Der kollektive, soziologische Sinn von Festspielen überhaupt war hier in einem gewissen Betracht erfüllt worden. Eine Klasse der Gesellschaft freilich nur war es, die zu den Eingeweihten gehörte. Wer den Obolus nicht entrichten konnte, hatte fern zu bleiben. Die künstlerische Höhe dieser Wagnerfestspiele unter Mottl und Walter lag vor allem neben der Wahrung der Ueberlieferung — die in München mehr war als bloss äusserliche Tradition — in der Tatsache begründet, dass in ganz besonderer Weise die Forderung Wagners nach dem Gesamtkunstwerk erfüllt wurde. In einem gewissen Sinn bedeutete die Arbeit des ganzen Spieljahres Probenarbeit für den Sommer. Die Zusammensetzung des Ensembles war meist von einer wundervollen Ausgeglichenheit, kein Startum, kein Hervordrängen des Einzelnen wurde geduldet. Wie sehr sich die Vorausbedingungen zu solchen Leistungen nicht nur, sondern zu solchen Unternehmungen überhaupt seit dem Kriege geändert haben, liegt auf der Hand.

Wir haben zu viel Feste. Im Musikleben ebenso sehr wie auf allen andern Lebens- und Kulturgebieten. Damit suchen wir uns über die mangelnde innere geschlossene kulturelle Einheit hinwegzutäuschen. Man verschafft sich so etwas wie ein romantisches Surrogat, bei dessen Genusse man sich dem Wunschbild, verschieden je nach dem besonderen Zugehörigkeitsgefühl, zu nähren, in ihm sich zu steigern, sein Lebensgefühl zu erhöhen sucht. Eine andere weniger lautere Quelle der Feste fliesst in dem Bestreben einzelner rühriger Städte, die eigene kulturelle Geltung zu sichern oder zu begründen, den Zustrom an Fremden an sich zu ziehen. Ich denke an Salzburg, an die Wiener Pläne fürs nächste Jahr und in etwas auch an München. Alljährliche Festspiele sind ein Wagnis und eine Gefahr. München spürt relativ noch wenig davon, weil eben hier „Festspiele" etwas wie eine ständige Sommerstagione geworden sind. Im Mittelpunkt steht nach wie vor das Wagnersche Werk.

Dass es überhaupt so etwas wie einen Streit um Wagner gibt, beleuchtet die geistige Lage. Wagners Werk ist im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts in einem unerhörten Ausmass in die breiten Schichten des musikhörenden Volkes gedrungen. Dem eigentlich aktiven Teil der Musiker und einem noch kleinen Kreis der dazugehörigen passiven Musiker beginnt Wagner nicht mehr in dem Sinne der Äusserung des Meisters von Bayreuth am Schluss jener denkwürdigen Ringaufführung von 1876 „Wenn sie wollen, so haben wir eine Kunst" (und im Sinne der Wagnerianer) der Vertreter d e r deutschen Kunst par excellence zu sein. Doch irren diejenigen, die glauben, das Wagnersche Werk beginne nicht nur zu verblassen, sondern sei auch nicht mehr geeignet, als geistiger Sammelpunkt, als Einigungszentrum zu dienen. Dem grossen Zauberer werden noch Generationen verfallen. Der grösste Kenner des Theaters und der Hörer wirkt in seinen Werken auf alle die, die sie jetzt dank der Tätigkeit der Theater- und Bühnengemeinschaften zum ersten Mal hören, mit faszinierender Gewalt. Das wird so bleiben, bis eine, ich möchte sagen, weltanschauliche Wandlung, in der die führenden Geister der Nation eben begriffen sind, allmählich auch die breiten Schichten der Volksgemeinschaft ergreift

und sie mit diesem Ferment umbildet und neu gestaltet. Die geistesgeschichtliche Rolle, die München bei dieser Auseinandersetzung und Entwicklung zu spielen hat, liegt klar vor Augen. Als Bewahrer der Tradition im guten Sinne kann und wird München mit seinen Festspielen neben Bayreuth bestehen. Knappertsbusch findet als Hauptvoraussetzung für seine künstlerische Arbeit ein wundervolles Orchester, das nach wie vor zu den ersten Europas zählt. Nicht mehr ganz so günstig sind die Bedingungen im Ensemble, wo die Reihe der grossen Namen sich leider stark gelichtet hat. Immerhin lässt sich damit Bedeutendes leisten. Die relative Höhe Münchens wurde in diesem Sommer wieder unzweifelhaft bestätigt. Von ihr zu einer, soweit dies überhaupt möglich ist, absoluten Höhe aufzusteigen, muss gelingen, will München im Reigen der um die gleiche Palme Kämpfenden siegen. Dazu bedarf es allerdings ernstester und konsequenter künstlerischer Kleinarbeit. Mit Zähigkeit muss unterm Jahr in jeder Repertoire-Aufführung auf das grosse Ziel hingearbeitet werden. Den grossen, noch oft latenten Fähigkeiten Knappertsbuschs wünscht man die unermüdliche Energie verantwortungsbewusster Kleinarbeit, um die Gesamtleistung von dem Niveau einer oft genialen Improvisation auf das grosse künstlerischen Stilwillens und Stilgestaltens wieder hinaufzuheben.

Die Münchner Mozart-Festspiele bedeuten ein Ding für sich. Neben der Exoterik, der demokratischen Massenwirkung Wagners steht hier die Esoterik, die Aristokratie Mozarts. Jeder Musiker weiss, dass es nichts Schwierigeres für den Interpreten gibt als Mozart. Es scheint, als ob gerade in unserer Zeit die schwärmerische Verehrung für Mozart, der wunderbarsten Verkörperung des musikalischen Genius, einer uns in allem und jedem entgegengesetzten Kultur letzter Einmaligkeit, sehr wenig konform ginge mit den Voraussetzungen zu seiner tönenden Wiedergabe. Immerhin hat sich in Süddeutschland der Geist des Barock und des Rokoko in gewisser Hinsicht erhalten. München war unter Walter der Hort des Mozartschen Theaters. Dieser genialen Persönlichkeit gelang es, die Antipoden Mozart und Wagner in gleicher Weise zu pflegen. Knappertsbusch hat nicht diesen Umfang, was an sich kein Fehler ist, da es einer Intensivierung seiner künstlerischen Arbeit an Wagner zugute kommen wird, gelingt es ihm erst einmal, wenn auch schweren Herzens, sich von dieser Tatsache zu überzeugen. Elmendorff brachte eine sehr abgerundete, ausgeglichene Aufführung von „Così fan tutte"; auf bedeutender Höhe stand der „Figaro" unter Egon Pollak, dem Hamburger Gastdirigenten. Das Residenztheater, diese wunderbare, ebenmässige und ausgeglichene Schöpfung Cuvilliés, ein Traum, aus Weiss, Gold und Purpur gewoben, bildet den idealen Rahmen für Mozart. Als Ganzes gesehen, leiden unsere Münchner Mozartaufführungen an einer Vergröberung des typisch österreichischen Stils ins Bajuwarische. Statt des prickelnden Weines wird Bier kredenzt. (Auch dies jedoch ist relativ zu nehmen gegenüber anderen deutschen Bühnen.)

Ohne Zweifel wird man in München darangehen müssen, das Programm der Festspiele durch Einbeziehung anderer älterer und neuerer Meister zu erweitern. Strauss und Pfitzner waren schon vertreten. Wie wenig man andere Münchner Möglichkeiten zu nutzen weiss, geht daraus hervor, dass der Gedanke an eine konsequente Wiederbelebung der italienischen Oper, einer früheren Domäne der Münchner Oper in ihrer Glanzzeit, überhaupt nicht in Betracht gezogen wird. Ausschlaggebend ist eben auch hier der klare zielsichere Wille eines geistigen Führers. An Händel z. B. wagt man ja nicht zu denken, weil die Voraussetzungen für seine Wiederbelebung einstweilen weder bei den Sängern noch beim Publikum gegeben sind, so sehr auch feststeht, dass er einen herrlichen Höhepunkt von unheimlicher vitaler Kraft darstellt. Der innere Einwand gegen ihn, gegen die Barockoper, die Nummernoper und auch noch gegen Verdi geht

eben vom zähen Festhalten am Wagnerschen ästhetischen Glaubensbekenntnis aus. Die künstliche Absperrung Münchens gegen die musikalischen Bestrebungen der Zeit, die ja viel mehr dem 18. Jahrhundert sich gesinnungsgemäss wie erlebensfähig wieder zuwenden und dort organisch Anschluss suchen, rächt sich auch bei dieser Gelegenheit. Darin liegt eine gewisse Ironie. Unser Eigentlichstes vermögen wir nicht zu erkennen. Ducunt fata volentem, nolentem trahunt. München steht vor dieser Alternative.

Willi Schmid (München)

MODERNE MUSIK IN BRESLAU

Nachdem die hiesige „Gesellschaft für neue Musik" ihre Tätigkeit infolge Interesselosigkeit des Publikums, veranlasst durch eine reaktionäre Kritik, einstellen musste, versucht die „Gilde schlesischer Tonsetzer" von neuem der neuzeitlichen Musik Gehör in Breslau zu verschaffen, dessen Rückschrittlichkeit sprichwörtlich zu werden droht. Der Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Prof. Dr. Max Schneider lässt die Abende im Rahmen des „Musikalischen Instituts" stattfinden — ein Universitätsprofessor als Förderer künstlerischen Fortschritts ist in Deutschland nicht allzu häufig — man hofft also auch hier im „fernen" Osten wieder etwas vom musikalischen Geist der Zeit zu verspüren.

Das erste dieser Kammerkonzerte im berühmten Barocksaal der Universität brachte nur Werke junger Schlesier. Das bemerkenswerteste war die Sonate für Violine und Klavier von Alexander Eckleben. Die beiden schnellen Ecksätze haben ein musikalisches Gesicht, die Themen sind bedeutend, das Ganze organisch gewachsen. Der langsame Mittelsatz würde durch eine kleine Kürzung nur noch gewinnen. Die Sonate ist eine wertvolle Bereicherung der Literatur. Ebenso die vier „Idyllen des Pan" für Flöte und Klavier von Ernst August Voelkel. Besonders die beiden letzten Sätze „Pan im heiligen Hain" und „Tanz der Panisken" sind von grossem melodischen Reiz, witzig und grotesk, dabei voll tiefer Empfindung. Weite Verbreitung wäre zu wünschen. Die anderen Werke standen dagegen zurück, erfreulich an allen der fortschrittliche Geist.

Auch im Osten Deutschlands bemüht man sich; der Westen, ja schon Berlin wollen davon nichts wissen. Man hat kein Interesse an diesen „halbpolnischen" Gegenden. Kein, sagen wir, kein Mensch kümmert sich um uns. Man spricht nur von „den Bollwerken des Ostens" oder von der „bedrängten Ostmark", — aber das sind Phrasen. Wo bleiben die staatlichen Musikschulen für den Osten, wo die herberufenen modernen Künstler? Nichts für den Osten, für seine Kunst wird nichts getan, nichts bewilligt, nichts gegeben. Am Rhein erzählte man mir vor dem Kriege, dass Breslau ja polnische Strassenschilder habe. Und wenn der Osten einmal schreit, so ist der Zar weit, und die Papierkörbe sind gross. Ganz Deutschland müsste beispielsmassen aufgerüttelt werden von der Rede, die der bekannte Plastiker Prof. Th. v. Gosen bei der Eröffnung der Ausstellung schlesischer Künstler unlängst gehalten hat:

„. . . . . . Wer nicht reist, weiss überhaupt nicht, was draussen im Reich in der Kunst vor sich geht . . . Die Kunst wird hier im Osten gar zu stiefmütterlich behandelt . . . . . Es kann nicht gleichgültig sein, wenn es den Künstlern so schlecht geht, wie es hier seit Jahren der Fall ist . . . . ." Und so weiter.

So liegt der Fall für ganz Ostdeutschland bei jeder Art von Kunst. Am schlimmsten vielleicht in der Musik. Ein weites Feld.

Oskar Guttmann (Breslau)

ÜBER DIE FRANKFURTER AUSSTELLUNG „MUSIK IM LEBEN DER VÖLKER"

Von den unzähligen Sehenswürdigkeiten dieser Ausstellung, von der grosszügigen Organisation, der pädagogischen und politischen Bedeutung, ist ausführlich in Zeitungen und Zeitschriften gesprochen worden. Hier ist nur Raum für einige Bemerkungen über theoretische Probleme, die sich beim Gang durch die endlosen Säle der Ausstellung aufdrängen mussten.

Es offenbarte sich hier in breitester Greifbarkeit, was die Wissenschaft in den verschiedensten Spezialgebieten sowohl, wie auch die Kulturphilosophie im allgemeinen in den letzten Jahrzehnten beschäftigt hat. Die methodischen Probleme der Geschichtswissenschaft, besonders aber natürlich der Kunst- und Musikgeschichte und der Völkerkunde spiegelten sich hier und verspannen sich zu einem lebendigen roten Faden, der die Wanderung durch die Ausstellung zu einem ganz einheitlichen Erlebnis werden liess.

Die methodischen Probleme! Es handelt sich also um Fragen der Einstellung, des Ausgangspunktes, der Systematik. Man hat gelernt, den eigenen Wert fremder Kulturen zu erkennen, den Unterschied in den Ideen von Kultur zu beachten; man hat es aufgegeben, eine einheitliche Idee als Substrat der Entfaltung im Rahmen einer Kultur, besonders der abendländischen Kultur, der Entfaltung der Künste, der Musik anzusetzen. Der methodische Gedanke der Entwicklung, d. h. die Annahme einer einheitlichen Entwicklung als Form der Geschichtsbetrachtung, musste zurücktreten, wurde verdrängt durch die Erkenntnis von der Jeweiligkeit einzelner Stilkreise und der Wandlungen der jeweiligen Ideen und Ziele, die diese Stilkreise bestimmen, der Wandlungen der Begriffe und Forderungen von Kunst, von Schönheit, von Musik.

Wie wenig kennt man als Musiker von den „Musiken", die es gibt und gab! Was wir „unsere Musik" nennen, ist ein kleiner Ausschnitt aus den zahllosen Formen, die möglich gewesen sind. Das ausgestellte Instrumentarium fremder, besonders östlicher Völker spricht von eigenster, langer Geschichte und eigenster künstlerischer Idealität; und selbst die Volksmusik unserer nächsten östlichen Nachbarn zeigt schon Formen, die sich mit Möglichkeiten, die bei uns zu Gesetzen geworden sind, nicht mehr decken. Und „unsere" Musik! Wo beginnt sie? Wo beginnt sie, „unsere" zu sein, wenn wir die Geschichte zurückblicken? Betrat man die Räume, die „die Musik im Leben" unserer Vergangenheit veranschaulichten, wurde die Erkenntnis der Möglichkeit von uns entfernter Ideen und Zwecke der Musik noch eindringlicher als bei der Betrachtung der etnographischen Sammlungen, weil hier eine gewisse Verwandtschaft immer zu spüren blieb und das Fremde folglich schärfer heraustrat. Nicht nur die Instrumente selbst, sondern auch die Einblicke in ihre Beziehungen zum Wohnen und Musizieren anderer Zeiten (vom Mittelalter an durch alle Stilformen bis zur Moderne hin) vermittelten Eindrücke über die verschiedenartigsten Einstellungen zum Geiste der Musik und den Wandel dieses Geistes selbst. Die feinsten stilstrengen Zusammenstellungen von Möbeln, Bildern, Kunstgewerbe und jeweils dazugehörigen Instrumenten liessen durch die Vermittlung des Auges den Klang ferner Musik und das Zusammensein früherer Menschen geheimnisvoll lebendig werden.

Spielte man ein paar Themen auf den herrlichen Klavierinstrumenten aus den Zeiten von Bach bis zur Romantik, die die Neupertsche Sammlung vereinigt, diesen Instrumenten mit ihren mannigfaltigsten Schattierungen, so wurde auch hier eine Distanz fast schmerzlich lebendig; man fühlte, wie Musik und jeweiliges Instrument zusammengehören, und erkannte besonders, dass unser heutiges Klavier keineswegs das einzige

Ideal und einzig mögliche „Entwicklungsziel" der Tasteninstrumente gewesen ist, entdeckt aber auch zugleich, wie sehr der Weg der Musik im letzten Jahrhundert die Gestaltung des Klaviers und die Wandlung seiner Klangidee bestimmt hat, die sich hierbei sehr von Ideal und Absicht früherer Zeiten entfernte; Zeiten, die keineswegs „ärmer" waren als wir oder irgendwelche technische Errungenschaften „noch" nicht kannten, sondern vieles, was uns erst wesentlich erscheint, gar nicht gewollt, gebraucht oder für wichtig gehalten haben.

Ähnlich aufschlussreich musste auch eine Betrachtung der Notenschriften werden, vom alten Chorbuch an, aus dem man andächtig und gemeinschaftlich sang, über spätere Handschriften, die kraftvoll und männlich von tiefer geistiger Sicherheit sprechen und jede psychologische Deutelei verbieten, bis zu den graphologisch bedeutsamen und aufschlussreichen Handschriften moderner Komponisten hin oder der nadelfeinen Zeichnung Debussys.

Man fasste dies alles mit Genuss und Erhebung auf, fühlte sich bereichert und belehrt, erschrak aber zugleich über die innere Katastrophe dieser unserer „Bildung". Was weiss man nun alles! Aber was ist man selbst? Haben w i r eigentlich noch „Kultur", Kultur wie jene, die wir hier systematisiert sahen, wenn wir dies alles wissen, kennen und verstehen? Wo ist nun das Selbstverständliche, wo stehen wir, was ist unsere Stärke? Wird uns die endlose Gespaltenheit „unserer" Musik, die Gespaltenheit in Radiokunst, mechanische Musik, Revue-, Kino-, Tanzmusik, Operette, Oper, Sinfonik, Kammermusik, Jugend-, Schul-, Volksmusik, Vorklassik, Klassik, Romantik, Moderne, diese Spaltung zur Selbstverständlichkeit werden, zu einem lebendigem System, zur Bewusstseinsgrundlage „unserer" Kulturform?

Erich Doflein (Freiburg i. Br.)

MUSIKLITERATUR

I. MUSIKGESCHICHTLICHES

Wenn man die musikgeschichtlichen Veröffentlichungen der letzten Jahre überblickt, so scheint es, als ob sich auch hier die Perspektiven allmählich sich zu verschieben begännen. Die grossen führenden Persönlichkeiten der älteren Generation, Hermann Kretzschmar und Hugo Riemann sind nicht mehr. Ihr Werk und ihre Weltanschauung leben in einer Reihe Jüngerer fort, die nun ihrerseits zum grossen Teil wieder zu Führern geworden sind. Das Erbe wird eingeschmolzen in den fliessenden Strom der Gegenwart Die wissenschaftliche Fragestellung hat viel von der Starrheit verloren, die sie noch vor kurzer Zeit in Gegensatz zur Praxis stellte. Die Ausgaben alter Musik, welche von den Arbeitskreisen der jungen Generation aus unternommen werden, sind nicht mehr ein (durch Mangel an Wissenschaftlichkeit notwendigerweise ungenügender) Protest gegen die Zunft, sondern werden teilweise von musikwissenschaftlicher Seite aus geleitet oder beraten.

Die neue Orgelbewegung ist ein Symbol für die Verbindung von Wissenschaft und lebendigem Leben. Die gerade in diesen Tagen stattgefundene Dritte Tagung für Orgelkunst in Freiberg i. S. wird durch ein (im Bärenreiter-Verlag zu Kassel) veröffentlichte Einführungsheft eingeleitet, in welchem technische, ästhetische und historische Fragen der Orgelmusik lebendig erörtert werden. Freiberg ist, wie der Herausgeber des Heftes Ernst Flade, in seiner Einführung begründet, die Heimat Gottfried Silbermanns. Sein

Orgeln stammen aus den Anfang des 18. Jahrhunderts und bedeuten die natürliche Ergänzung für die Interpretation der Spätwerke Bachs. Hochbarock ist das Symbol, welches Werk und Ausdrucksmittel vereint.

Vor zehn oder zwanzig Jahren wäre Wilhelm Merians Buch über den „Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern" eine dicke Geschichte mit einigen Notenbeispielen und vielen gelehrten Exkursen geworden. Und auch dies ist ein Zeichen der Zeit, dass das Buch heute zur Hauptsache aus Noten besteht, während sich eine kurze einleitende Studie mit der sehr wesentlichen Frage nach dem Anfang eines selbständigen Klavierstils beschäftigt. Die Noten bringen den deutschen Tanz des 16. Jahrhunderts mit grosser Vollständigkeit in Uebertragungen, den ausländischen in Form von Einzelbeispielen und eine Reihe von freien Formen, welche für das eigentliche Thema der Untersuchung von Bedeutung sind. Merian leitet von bestimmten stilistischen Merkmalen: einer besonderen Lebhaftigkeit der Koloratur, fortgesetzter Tonwiederholung und akkordischer Schreibweise, wenn sie vereint auftreten, die Anfänge eines selbständigen Klavierstils ab. Das Buch erschien im Verlag von Breitkopf & Härtel.

Im gleichen Verlag erschien die zu einem Buch geweitete Dissertation Hans Engels über die Entwicklung des deutschen Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt. Die Arbeit knüpft an die historischen Grundlagen an, welche Schering, Daffner und Weitzmann-Seifert im einzelnen unvollendet liessen. Sie fasst die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart zusammen, gewinnt etwa um die Wende des 19. Jahrhunderts den Begriff des „Brillanten" und untersucht, auf zahlreiche Notenbelege gestützt, die Wandlung dieses Begriffs in der Romantik. Mendelssohn und Schumann bezeichnen die Stelle, in denen musikalische Inhaltwerte die rein konzertierenden Kräfte überwiegen, während Litolff, dessen Gestalt für den Verfasser bedeutungsvoll wird, und Liszt durch die neue Einschmelzung des virtuosen Elements reformieren.

Im Gegensatz zu der wissenschaftlichen Kleinarbeit dieser Untersuchungen umreisst Th. W. Th. Werner in seiner „Musik in Frankreich" einen grossen Zusammenhang auf breiter geistiger Basis. Das Buch erschien in der „Jedermanns Bücherei" (bei Ferdinand Hirt in Breslau), deren ausgezeichnet aufgebaute musikalische Abteilung (von Johannes Wolf herausgegeben) ein immer ausgeprägteres Gesicht zu gewinnen im Begriff ist. Diese Bücher sind durch eine Vereinigung wissenschaftlicher Grundhaltung, geistiger Weite und durchaus verständlicher Ausdrucksweise gekennzeichnet, wie sie andere ähnliche Sammlungen nicht aufzuweisen haben. Auch Werners Buch trägt alle diese Merkmale. Die räumlichen Grenzen machten eine Konzentration der Darstellung notwendig, welche die gemeinsamen Züge der Epochen scharf herausarbeitet und andererseits nirgendwo die Einbeziehung kultur- und geistesgeschichtlicher Bindungen hemmt. So entstand ein starkes und reifes Buch, mit wissenschaftlicher Fundierung bis in die Frühzeit der Entwicklung zurückgewendet und mit lebendigem, fortschrittlichem Geiste bis zu unsern Tagen fortschreitend. Eine Textprobe soll zum Weiterlesen anregen. Der Verfasser beschäftigt sich hier mit der Persönlichkeit César Francks, die er in Gegensatz zu Berlioz stellt:

> Auch Franck kommt nicht vom Klavier, er kommt von der Orgel her: er ist sachlicher als der in dem bunten Expressivo empfindende Erneuerer und Umgestalter des Orchesters, ist mehr Musiker als Künstler, mehr eine komplexe Natur als sich peinigender Analytiker des Ich; nicht ausschweifend, sondern gesammelt; eine pia anima, der die Nachtseite des Lebens nicht recht zugänglich ist (er stellt sie mit herkömmlichen Mitteln dar); ein Lyriker, wo jener Dramatiker oder Theatraliker ist; ein Wirkender, nicht sowohl durch das Werk wie durch die Lehre; ein Besonnener, der die Welt nicht zu Zeugen seines Suchens und seiner inneren Kämpfe macht (hat er doch nach erfolgreichem Anfange durch 20 Jahre bis gegen das Jahr 1870 geschwiegen), der auch keineswegs alles veröffentlicht, so ist auch er echter Franzose in seiner Formempfindlichkeit. Die Form, die

in Berlioz mit dem Programm zusammengeraten war, unter seinen sorglichen Händen ersteht sie rein und klar: die klassische Sonate. Aber auch er ist durch die deutsche Romantik hindurchgegangen — lauschte er, als er solange schwieg? — und so ist das zarte Rankenwerk auch seiner Melodien getragen von naturnahen Stimmungen, deren Bild eine modulatorisch reiche, farbenhaltige in ihrer Gesinnung schon fast impressionistische und horizentrale Bewegungszüge aufweisende Harmonik ist.

In dem von Ernst Rabich herausgegebenen „Musikalischen Magazin" erschien eine kleine Schrift des Herausgebers über die Entwicklung der Oper, welche mit einigen Notenbeispielen, die wesentlichen Entwicklungszüge der älteren Zeit gut herausarbeitet, sich für das 19. Jahrhundert allerdings nur mit einigen kompilatorischen Notizen begnügt.

II. MONOGRAPHISCHES

Unter den Werken, welche sich mit einzelnen schaffenden Musikern beschäftigen, sei Leopold Zieglers „Meditation über Don Giovannni" vorangestellt. Aus einem Aufsatz zum Buch geweitet und vom „Künstlerdank" (Horen-Verlag, Berlin) in bibliophiler Ausstattung herausgegeben, gewinnt das persönliche Bekenntnis eines Nichtmusikers eine seltsame Monumentalität. Nicht Mozarts sondern Da Pontes Don Giovanni ist der Gegenstand der Studie und Ziegler analysiert dieses „genialische Szenarium" und aus ihm heraus seinen Helden mit feinster menschlicher Einfühlung. Es stehen sehr schöne Worte und feine analytische Gedanken in diesen Blättern, Gedanken, welche durch Einbeziehung dieser einzigen, alle Schleier vor den Tiefen des Menschlichen lüftenden Partitur Mozarts wohl noch einen ganz anderen Resonanzraum hätten gewinnen können.

Auf wissenschaftlicher Grundlage zeichnet der Bonner Dozent Arnold Schmitz das „romantische Beethovenbild" (Ferdinand Dümmlers Verlag, Berlin und Bonn). Schöpfer dieses romantischen Beethovenbildes sind vor allem E. T. A. Hoffmann und Robert Schumann, mit ihnen Bettina von Arnim. Die Darstellung geht von vier Grundvorstellungen aus, welche in Bettina zusammengefasst sind: genialisches Naturkind, Revolutionär, Zauberer und Priester. Die Entwicklung und Verbreitung dieses Bildes in der Beethovenmonographie wird zunächst verfolgt, Beethovens eigene Stellung zur Romantik, sein Charakter, seine Kunst- und Weltanschauung werden analysiert. Kritische Stellungnahme zur romantischen Interpretation Beethovens führt in einem Schlusskapitel dazu, die innere Gegensätzlichkeit zwischen Beethoven und der Romantik zu charakterisieren, andererseits seine Zugehörigkeit zum heroischen Stilkomplex festzulegen. Alle diese Gedanken werden mit Vorsicht und wissenschaftlicher Exaktheit formuliert. So wird das Buch schon durch seine Fragestellung zum Symbol für jene neue lebendige Wissenschaftlichkeit, von welcher eingangs die Rede war.

Weniger monographisch als stilanalytisch ist die Untersuchung von Hans Költzsch über „Franz Schubert in seinen Klaviersonaten" (Breitkopf & Härtel). Hier entstand eine vorzügliche wissenschaftliche Arbeit, welche einen Schaffensbezirk Schuberts blosslegt, der in der Schubertliteratur zu Unrecht verdunkelt wurde. Der Komplex der Schubertschen Klaviersonaten erfährt eine eigene Begründung und Gliederung, welche von der Mannigfaltigkeit früherer Einflüsse ausgehend, zunehmende „Ausdruckssteigerung und Gestaltungsstreben" nachweist, durch eine „Krisis" hindurchläuft und im Nachweis eines „Spätstils" mündet. Alle diese Beobachtungen werden aus eingehender stilkritischer Untersuchung gewonnen und durch Belege gestützt.

Gustav Bosses „Deutsche Musikbücherei" bringt neue Beiträge zur Brucknerliteratur: einen Band von Max Auer „Anton Bruckner als Kirchenmusiker" und Friedrich Kloses

Erinnerungen „Meine Lehrjahre bei Bruckner". Auer stellt eine Folge von Aufsätzen monographischen und analytischen Charakters zusammen, welche Bruckners Werk vor allem dem Kreise der Liebhaber nahe bringen wollen, während Kloses Buch an den Stellen interessiert, wo er über sein Zusammenarbeiten mit Bruckner selbst, auch in technischen Einzelheiten, berichtet. Diesen Beiträgen zu der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts reiht sich in der gleichen Bücherei noch ein Bändchen an, in welchem Heinrich Werner Hugo Wolfs Beziehungen zum Wiener Wagner-Verein zusammenstellt.

III. VERSCHIEDENES

Richard Benz hat seinem Buche „Die Stunde der deutschen Musik" einen noch umfangreicheren Band folgen lassen (Eugen Diederichs Jena). Über die Einstellung und Bedeutung des Buches habe ich gelegentlich des ersten Bandes eingehend referiert[1]). Die Einstellung bleibt auch dem zweiten Bande gegenüber bestehen. Die Bedenken, welche über die vorliegende Art, über Musik zu schreiben, ausgesprochen wurden, treten im zweiten Bande zurück, da die Musik nicht eigentlich selbst mehr im Mittelpunkte steht. Der Versuch, die Haltung und Äusserung einer Zeit aus dem Geiste der Musik heraus zu begründen, weckt unser stärkstes Interesse. Die Bindungen bleiben auch hier intuitiv und führen etwa für Hölderlin oder Novalis zu feinen inneren Zusammenhängen. Wir nehmen das Buch aus sich selbst heraus und vergessen über der eigenen Perspektive der Untersuchungen, dass der Zusammenhang mit dem Ausgangspunkt der Musik sich oft völlig verflüchtigt, manchmal auch nicht ohne Gewaltsamkeit wieder aufgenommen wird.

Auf dem Gebiet der Lexikographie ist (verspätet) das Tonkünstlerlexikon von Paul Frank zu nennen, das von Wilhelm Altmann neu herausgegeben wurde (der Verlag Karl Merseburger in Leipzig veranstaltet eine verbilligte Gedächtnisausgabe). Im Gegensatz zu andern lexikographischen Erscheinungen unserer Zeit strebt das Buch nach Kürze und Sachlichkeit, stellt Daten zusammen, für deren Exaktheit der Name des zweiten Herausgebers genügende Bürgschaft leistet. Der Lautenspezialist Joseph Zuth gibt ein „Handbuch der Laute und Gitarre" (Verlag Anton Goll, Wien) heraus, in welchem er in lexikographischer Form die Ergebnisse einer zehnjährigen Arbeit vorlegt. Das Werk enthält nicht nur persönliche, sondern auch zahlreiche sachliche Aufklärungen und wird Spezialisten wertvolle Dienste leisten.

„Grundzüge einer Musikwirtschaftslehre" ist der Untertitel eines Buches von Hermann Matzke „Musikökonomik und Musikpolitik" (Quader-Verlag, Breslau). Eine systematische Bindung musikpolitischer und ökonomischer Fragen liegt durchaus im Geiste unserer Zeit. Wenn sie in diesem Buche noch nicht gelang, so liegt der Grund einmal im Mangel an wissenschaftlicher Einstellung, welche bei dem Versuch einer Systematisierung die einzelnen Komponenten und Disziplinen nicht scharf genug voneinander trennt. Bedenklicher aber ist eine unverkennbare Einseitigkeit parteipolitischer Art, welche den kritischen Blick für die staatlichen Massnahmen versperrt und zu gehässigen Angriffen gegen einzelne Faktoren des Musiklebens, besonders gegen die Jugendbewegung führt. Was der Verfasser über diese sagt, lässt an der Gesinnung seines Buches durchaus zweifeln.

Ich erwähne noch im Zusammenhang mit dem Bericht über die internationale Ausstellung „Musik im Leben der Völker" ein Sonderheft „Chinesische Musik", welche die von Richard Wilhelm herausgegebene Zeitschrift des Frankfurter Chinainstituts „Sinica" überreicht. Es wird hier zum ersten Male der Versuch gemacht, aus literarischen

[1]) Laienschrifttum über Musik und musikalische Volksbüchereien MELOS, Jahgrang IV, Heft 7/8 S. 404.

Dokumenten das Wesen der chinesischen Musik zu begründen. Das Heft bringt Abbildungen von Instrumenten und einige hervorragende Reproduktionen.

Anschliessend an die Untersuchungen Merians sei hier noch auf einige neue Veröffentlichungen älterer Lautenmusik hingewiesen, welche Hans Neemann in der Sammlung „Alte Haus- und Kammermusik mit Laute“ (bei Vieweg, Berlin-Lichterfelde) erscheinen lässt. Die Hefte greifen bis auf Francesco da Milano und andere frühe Lautenisten des 16. Jahrhunderts zurück und gehen bis an die Schwelle des 19. Jahrhunderts. Auch eine Kassation von Haydn befindet sich unter ihnen. Von anderer Seite kommt Hans Dagobert Bruger, welcher in einem Beiheft seiner Lautenschule zum ersten Male eine Auswahl zwei- und dreistimmiger Sätze von Pierre Attaingnant der Praxis zugänglich macht (Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel). Über die kritische Arbeit der Herausgeber wird in einem gesonderten Zusammenhang die Rede sein. An dieser Stelle soll der Hinweis auf die vorliegenden Veröffentlichungen noch einmal den immer lebendiger werdenden Zusammenhang zwischen Wissenschaft und praktischer Musik erhärten.

Hans Mersmann (Berlin)

BETRACHTUNGEN ZUR SECHSTEN REICHSSCHULMUSIKWOCHE IN DRESDEN

Die Mehrseitigkeit des musikalischen Selbst, in ihrem doppelten Bezug auf Gebende und Nehmende — eine Funktion, die schliesslich mit umgekehrten Vorzeichen auch gilt — gebiert den Gegensatz, nicht zuletzt auf dem Gebiete der musikalischen Pädagogik. Das grosse pädagogische Problem in der Musikerziehung offenbart diese Mehrseitigkeit in dem Widerspiel zwischen Arbeit und Erlebnis, den antipodischen Ausstrahlungszentren menschenbildender Energie.

Die eben zum Abschluss gebrachte Reichsschulmusikwoche ergab nun die Auseinandersetzung mit dieser Mehrseitigkeit, wobei (bezeichnend genug) fast alle Redner ihre Themata in diesem Sinne von ihrem eigentlichen Teilgebiet abbogen, auch diejenigen, deren selbstgewähltes Gebiet in Form und Sinn kaum eine begrifflich schwache Brücke dazu bot. Gefördert wurde diese Einstellung noch durch einen Ueberblick über „Die gegenwärtige Lage der deutschen Pädagogik“, mit dem Prof. Dr. Theodor Litt (Leipzig) in bedeutungsvollem Auftakt die Tagung eröffnete. Hier fand dieser Gegensatz allerdings seine sinngemässe Darstellung. — Wilibald Gurlitts Bemühungen um die Begründung einer musikalischen Anschauungslehre[1]) führten noch einmal zu einer geistigen Zielsetzung, die aber — es muss gesagt werden — den rechten Widerhall nicht fand, zum Teil wegen durch Zeitmangel verursachter übermässiger Konzentrierung von nicht geläufigen Prägungen und schwer fasslichen Ideen. Dann glitt die Tagungslinie in einen circulus vitiosus begrifflich gewälzter Teilschlaglichter, die eben wegen allzu greller Beleuchtung der Stukkatur die Massverhältnisse des ganzen Gebäudes zurücktreten liess. Wiederum hat die Fülle des Gebotenen einen Arbeitsgang erzwungen, der einmal an die physische Ausdauer der Teilnehmer viel zu hohe Anforderungen stellte, was sich darin äusserte, dass der Besuch vieler Vorträge sehr schlecht war, dann aber auch jede Diskussion in den Sektionssitzungen unterband. Der ursprüngliche Sinn der Reichsschulmusikwochen, wie

[1]) Ausführlich behandelt in Heft 7 des Jahrgangs in „Probleme der Schulmusikerziehung“.

er sich in der gegenseitigen Aussprache bekundete, ist in dringender Gefahr, in die Redeseuche typischer Kongresse auszuarten und der Vorschlag H. W. v. Waltershausens, in jedem Falle eine Art Vorkongresse der Redner abzuhalten oder doch rechtzeitige Verständigung über die Behandlungsart der gewählten Themata herbeizuführen, verdient in diesem Sinne unbedingte Berücksichtigung, weil nur auf diese Weise zeitraubende Wiederholungen vermieden werden und Zeit für wirkliche Arbeit frei wird. Das musste einmal gesagt werden, weil die Dinge im musikpädagogischen Umkreis heute noch reichlich unklar liegen und insofern auf die Reibungen erzeugende, aber dadurch Energien freimachende Diskussion in keinem Falle verzichtet werden kann.

Ohne Zweifel trennt noch ein innerer Bruch das Wunschbild der Totalität in der Erziehung von Lehrern wie jungen Menschen. Das Ideal der Gemeinsamkeit, des gleichgerichtete Ziele objektivierenden Musikwillens, will sich mit dem Ideal der Persönlichkeitsbildung noch nicht zur Gänze fügen. Hier wird ein aus unserer Gesellschaftsordnung mit folgerechter Notwendigkeit sich ergebender Kollektivismus eine Synthese herbeiführen müssen, wenn die Musik im Leben der Volksgemeinschaft an der Stelle stehen soll, die ihr einzig lebendig befruchtende Teilnahme am Blutkreislauf des gesamten Volkskörpers gewährt. Hans Joachim Moser, dessen Ausführungen über „Die Ausbildung der akademischen Musiklehrer" durch seine Berufung als Nachfolger von Carl Thiel programmatische Bedeutung zukommt, sprach in diesem Sinne von der Hermeneutik („Geleiten der Seelen") und von der Platonik eines staats- und gesellschaftsgebundenen Musikideals.

Leider gab es nur wenig Gelegenheit, an praktischen Beispielen darzustellen, ob und inwieweit die vorgezeichnete Bahn in der Musikerziehung beschritten wird. Der Segen des Eitz'schen Tonworts für die musikalische Bildung der Jugend ging aus Demonstrationen an Volksschulkindern aus Dresden und Harsleben hervor und wird sicher in dem Weitergehen auf diesem Wege bestärken; abzulehnen ist aber die Vorführung eines Hörner-, Trompeten- und Posaunenorchesters (!) von Jugendlichen, womit ganz sicher, abgesehen von den gesundheitlichen Bedenken, die musikalische Geschmacksbildung nicht gefördert wird, besonders, wenn wertlose, geradezu kitschige „Festmärsche" des Dirigenten (hinc illae lacrimae) den physisch und psychisch für derartige Dinge nicht zuständigen Knaben zugemutet werden. Wenn jedoch als krönender Abschluss eines Lehrgangs am Lessinggymnasium zu Frankfurt a. M. sein Leiter Dr. Majer-Leonhard das alte Tellspiel und die Spürhunde des Sophokles in nur von seinen Jungens bestrittenen Aufführungen darbietet, so sehen wir die wirkende pädagogische Tat in der totalitätsuchenden Menschendurchbildung. Wie im zartesten Alter die frühen Keime im musikalisch-rhythmischen Bereich zu diesem ersten Früchtetragen geweckt werden, zeigten die von der warmen Menschlichkeit echt fraulicher Güte getragenen, an Jean Paul beschwingten Gedanken von Cäcilia Maria Geis (Frankfurt a. M.) über die Aufgabe der Kindergärten als Stätten der „guten Kinderstube" im wörtlichen Sinne für die Kleinen.

Ein wesentlicher Faktor für die Durchsetzung aller Bedingnisse zeitgenössischer Musikpädagogik ist die Zeitfrage, also die Anzahl der zum Musikunterricht verfügbaren Stunden. Die Lehrpläne und Erlasse der Gliedstaaten weisen in dieser Hinsicht noch viele Unterschiede auf, was zu erörtern unangenehm trocken, aber ebenso wichtig ist. Es spricht für Studienrat Dr. Richard Münnich (Berlin), dass er es vermochte, diese Materie kraft des Prinzips der Anschaulichkeit (statistische Tafeln) in Scherz und Ernst in seiner Lebensnotwendigkeit nahezubringen und die brennende „Wohnungsfrage" der Stundenzahl für den Musikunterricht innerhalb des Wohngebäudes des gesamten Schulbetriebs zu veranschaulichen. — Sehr wirkungsvoll und umfassend gab Georg Schünemann als Aus-

klang der Tagung nochmals einen Ueberblick über die Spannweite des musikpädagogischen Bereichs in einer bewegenden und bewegten in Bildung begriffenen Volksgemeinschaft.

Auch die Sechste Reichsschulmusikwoche hat erwiesen, dass Zielsetzungen in der Musikerziehung, die als adäquate geistige Haltung des Augenblicks ihre unmittelbare Durchführung voraussetzen, um sich in zeitgebundener Auswirkung zu bewähren, noch weit von ihrer Verwirklichung entfernt sind. Das ist wohl eine Tragik jedes ideellen Wollens, da es unvermögend ist, den Bewegungszug geistiger Umschichtungsprozesse in der gleichen Zeitspanne in die Tat umzusetzen. Die Anspannung der Willensintensität zu einer Steigerung der Beschleunigung in diesem praktischen Angleichungsvorgang wird ein wesentliches Aufbauelement für das Gebäude zeiterwachsener Musikpädagogik sein müssen. Der Grad, in dem diese Willensintensität sich auf möglichst viele pädagogische Menschen unserer Zeit überträgt, wird Massstab für die in der Zukunft liegenden Auswirkungen problem- und zwiespaltbelasteter Arbeit sein.

Hans Kuznitzky (Berlin)

Musikleben

KLEINE BERICHTE

In Baden-Baden fand im September ein viertägiges „Klassisches Kammermusikfest" statt, das Werke von Beethoven, Schumann, Schubert und Brahms unter Mitwirkung der Professoren Friedberg und Flesch zur Aufführung brachte. Das Musikfest schloss mit einem grossen Orchesterkonzert ab.

Die dritte Tagung für deutsche Orgelkunst wurde vom 2. bis 8. Oktober in Freiberg i. Sachsen abgehalten. Auf der Tagung wurde ein „Orgel-Rat" unter dem Vorsitz Karl Straube's gegründet, dem Prof. Gurlitt, G. Ramin u. a. angehören.

In Hamburg fand die Uraufführung der neuen Oper von E. W. Korngold „Das Wunder der Heliane" statt.

Die Staatliche Akademische Sängerkapelle in Leningrad brachte Arthur Honeggers „König David" zur Erstaufführung.

Am Nationaltheater in München fand die Uraufführung von Kreneks „Mammon" statt.

BEVORSTEHENDE AUFFÜHRUNGEN

Die Berliner Erstaufführung von Busonis Oper „Doktor Faust" in der Staatsoper ist nunmehr auf den 27. Oktober angesetzt worden.

Arthur Honeggers neue Oper „Antigone" wurde für die kommende Spielzeit von der Städtischen Oper Essen erworben und wird unter Leitung von Rudolf Schulz-Dornburg zur Uraufführung gebracht werden.

Die Leipziger Oper wird unter Gustav Brecher in diesem Winter die Erneuerung der Händel-Oper mit der „Alcina" weiterführen.

PERSÖNLICHE NACHRICHTEN

An Stelle des zurückgetretenen Prof. Dr. Guido Adler ist der bisherige a. o. Prof. an der Universität Innsbruck Dr. Robert Lach zum o. Professor der Musikwissenschaft an die Wiener Universität berufen worden.

VERSCHIEDENES

In Prag ist eine Tschechoslowakische musikwissenschaftliche Gesellschaft gegründet worden.

Die Vorbereitungen zur Schaffung einer Wanderoper im Rahmen der Preussischen Landesbühne sind soweit abgeschlossen, dass mit dem Aufbau dieser Wanderoper spätestens im Frühjahr des nächsten Jahres begonnen werden kann.

Im Rahmen des von der Stadt Frankfurt veranstalteten „Sommmers der Musik" hat die Zwölfte Hauptversammlung des „Verbandes Deutscher Musikkritiker" stattgefunden. Im Mittelpunkt der umfangreichen Beratung standen: die Arbeit des paritätischen Feststellungsausschusses, der Konflikt mit dem Magistrat Erfurt, die Förderung der wirtschaftlichen Aufgaben des Verbandes sowie die Schaffung einer Rechtsschutzstelle.

Vom 3. bis 8. Oktober veranstaltete das Sächsische Ministerium für Volksbildung und das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin in Dresden die 6. Reichsschulmusikwoche, Fragen der allgemeinen Pädagogik, der Musikpsychologie und der praktischen Musikerziehung wurden in Vorträgen und Einzelsektionen behandelt. Unter den Referenten befanden sich u. a. Prof. Dr. Arnold Schering, Studienrat Susanne Trautwein, Dr. Max Schneider, Prof. Dr. v. Waltershausen und Prof. Dr. Georg Schünemann. Die Vorträge wurden durch musikalische Darbietungen ergänzt.

Die III. Thüringische Musikpädagogische Woche fand auf Anregung und mit Unterstützung des Thüringischen Ministeriums für Volksbildung und in Verbindung mit dem Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer in Eisenach vom 10. bis 15. Oktober statt.

Der erste Internationale Kongress für musikalische Pädagogik und Didaktik soll im Januar in Mailand stattfinden.

Nachrichten des Verlages B. Schott's Söhne.

Ernst Toch hat zu Klabunds neuem Schauspiel „Das Kirschblütenfest", das am 20. Oktober in Hamburg uraufgeführt wird, eine begleitende Musik für kleines Orchester geschrieben. Zu der auf dem Kammermusikfest in Baden-Baden uraufgeführten einaktigen Oper „Die Prinzessin auf der Erbse" hat Toch ein Vorspiel komponiert, das unter dem Titel „Vorspiel zu einem Märchen" demnächst in den Konzertsälen vielfach gehört werden wird.

Paul Hindemith wird am 3. November unter O. Klemperer in den Konzerten der Staatskapelle in Berlin sein neues bereits im Frühjahr vollendetes

„Konzert für Bratsche und Kammerorchester" zur Uraufführung bringen. Auch ein neues kürzlich beendetes Kammerkonzert für „Viola d'amore" wird in nächster Zeit seine Uraufführung erleben.

Von Wilhelm Rettich, einem jungen Komponisten, dessen Männerchöre auf der Nürnberger Sängerwoche Aufsehen erregten, hat der Verlag mehrere Chöre erworben.

Lothar Windspergers neues „Violin-Konzert" wird am 14. Oktober unter Hans Weisbach in Düsseldorf mit Professor Max Strub als Solist zur Uraufführung gelangen. Professor Max Strub wird das Werk im Laufe des Winters in einer grösseren Reihe von Konzertstädten aufführen.

Das „Wolga-Lied" in der Bearbeitung des grossen Bassisten Schaljapin ist nunmehr auch in einer Bearbeitung mit Orchester erschienen.

Von Joseph Haas wird die „Variationensuite über ein Rokokothema" im Laufe des Winters u. a. in Stuttgart, Hannover, Dortmund, Baden-Baden, Koburg, Osnabrück, zur Erstaufführung gelangen.

E. W. Korngold hat eine Berufung als Professor für Instrumentation und Komposition mit besonderer Berücksichtigung des Musikdramas an die Hochschule für Musik in Wien erhalten und wird dem Rufe Folge leisten. Korngold, der in diesem Jahre erst seinen 30. Geburtstag gefeiert hat, dürfte einer der jüngsten Musikprofessoren der Welt sein.

Die mit Spannung erwartete Uraufführung der neuen Oper Korngolds „Das Wunder der Heliane" am 7. Oktoher 1927 in Hamburg hatte einen unbestrittenen Erfolg. Weitere 15 massgebende deutsche Bühnen haben das Werk bereits zur Aufführung erworben. Die nächste Aufführung findet Ende Oktober in Wien statt. Das Werk wird dort in doppelter Besetzung allererster Kräfte vorbereitet. Die Aufführung erfolgt in beiden Besetzungen an zwei aufeinanderfolgenden Tagen, denen auch zwei Hauptproben vorangehen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hans Mersmann, Berlin-Grunewald (Siedlung Eichkamp), Neufertallee 5. Fernsprecher: Uhland 3785 / Für die Anzeigen verantwortlich: Dr. Johannes Petschull, Berlin W 30 / Verlag: B. Schott's Söhne / Geschäftsstelle: Berlin W 62, Wittenbergplatz 3 a / Druck: Buchdruckerei Hermann Freyhoff, Oranienburg und Bernau

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats / Sie ist zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt nur durch die Geschäftsstelle „Melos", Berlin W. 62, Wittenbergplatz 3 a, Fernsprecher: Steinplatz 294, Postscheckkonto nur Berlin Nr. 19 425 Auslieferung für den Buch- und Musikalienhandel nur Leipzig, Lindenstrasse (B. Schott's Söhne).

Das Einzelheft kostet 80 Pf., das Abonnement jährlich (12 Hefte) 8.— Mk., vierteljährlich (3 Hefte) 2.— Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p. H., Auslandsporto 20 Pf. pro Heft).

Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage. Rückporto ist beizufügen. Für unverlangte Einsendungen kann keine Gewähr übernommen werden. Nachdruck nur mit ausdrücklicher Genehmigung gestattet.

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

6. JAHR — NOVEMBER 1927 — HEFT 11

INHALT

PREIS: 80 PFENNIG

SCHRIFTLEITUNG: HANS MERSMANN

VERLAG (B. SCHOTT'S SÖHNE) * MAINZ

LEIPZIG * LONDON * BRÜSSEL * PARIS

ZUM INHALT

Das vorliegende Heft steht unter dem Zeichen der Vokalmusik. In dem Ringen unserer Zeit um neuen Ausdruck musste die Vokalmusik hinter den instrumentalen Formen zurückstehen. Das ist natürlich: denn jeder neue Stilwille spricht sich zunächst rein, unbelastet durch das Wort aus. Erst später greift er auf die Vokalmusik über.

Deren Stunde, so scheint es, ist nun gekommen. An vielen Stellen zugleich wird eine neue Verbindung mit dem Wort gesucht; aus vielen Versuchen formt sich allmählich eine neue Lage. Diese Situtation versucht der einleitende Aufsatz zu umschreiben und entwicklungsgeschichtlich zu begründen. Dabei taucht als wichtiges Problem die Frage der Formgebung auf, welche in der Vokalmusik durch die Verbindung der formgestaltenden Kräfte von Text und Musik ein neues Gesicht bekommt. In doppelter Perspektive erscheinen die Grenzen und Möglichkeiten der Darstellung. Sowohl die neue wie die in unserer Zeit aus innerer Nähe lebendig gewordene alte polyphone Vokalmusik fordert für die Ausführung eine von der früheren völlig abweichende Haltung.

Unter den „Lebenden" wird der Deutschrusse Wladimir Vogel zum Gegenstand einer eingehenden Untersuchung gemacht, welche sich zur Erkenntnis allgemeiner Stilfragen weitet. Vogel ist aus dem Kreise Busonis herausgewachsen und sucht und findet mehr und mehr eine eigene Sprache.

Die Schriftleitung

Hans Mersmann (Berlin)

DIE LAGE DER GEGENWÄRTIGEN VOKALMUSIK

1.

In den beiden letzten Jahrhunderten der Musikgeschichte haben sich alle grossen Revolutionen in der Instrumentalmusik abgespielt. Ein neuer Stilwille bedurfte, um sich durchzusetzen, der instrumentalen Unmittelbarkeit, vertrug keine Belastung durch das Wort. Denn dieses verkörperte schon in sich selbst nicht nur Gedanken und Ausdruck, sondern auch einen Stilgehalt, welcher mit dem der Musik feinste und vielfältigste Bindungen einging. Die Blütezeiten des Liedes sind immer Reaktionen auf Vorstösse der Instrumentalmusik. So vergehen Jahrzehnte, bis auf den Durchbruch des Neuen Stils um die Mitte des 18. Jahrhunderts die Blüte der Berliner Liederschule folgt, die in Reichardt und Zelter gipfelt. So steht das Liedschaffen Schuberts als Gegenschlag des Pendels gegen Beethoven, Hugo Wolf, trotz seiner grösseren zeitlichen Nähe, gegen Bruckner. So konnte, allgemeiner gesehen, die ganze Romantik des 19. Jahrhunderts unmittelbar oder mittelbar von der Perspektive des Liedes aus gefasst werden, dessen Kräfte bis in die letzten Verzweigungen der Instrumentalmusik drangen.

Von hier aus fällt der Blick auf die Gegenwart. Es war natürlich, dass sie sich an entscheidenden Stellen ganz vom Wort abkehren musste. Ihre intensivsten Vorstösse vollziehen sich im instrumentalen Ausdruck. Die grossen Probleme der beiden letzten Jahrzehnte unserer Musik: das chaotische Urerlebnis der Elemente und die erneute Rückkehr zur Gestaltung unter die Gesetzmässigkeit einer Polyphonie sind ihrem Wesen nach instrumental. Eine Entwicklung von der Konsequenz und Gradlinigkeit Arnold Schönbergs lässt die Zusammenhänge im engen Raum erkennen. An seinen Anfängen stehen die Gurrelieder, der grosse Vorstoss seiner Frühzeit wird vom Klavier, Streichquartett und Kammerorchester getragen. Erst in der Zeit einer neuen Reife entsteht wieder Vokalmusik von den inneren Dimensionen seiner Georgelieder.

Dennoch ist die Trennung zwischen Vokal- und Instrumentalmusik auch in der hinter uns liegenden Entwicklung nicht allzu scharf durchzuführen. Denn sie unterscheidet sich von vergangenen Epochen schon vor allem dadurch: dass die Stilgrenzen zwischen den Gattungen gesprengt wurden. Hatte im 19. Jahrhundert vokale, liedhafte Melodik auch die Thematik der Instrumentalmusik, besonders der Frühromantiker, entscheidend geprägt, so tritt nun die umgekehrte Lage ein. Wiederum erstmalig in der Entwicklung Schönbergs, die dann im weitesten Masse Allgemeingut werden musste, gibt die Vokalmusik ihr eigenes Wesen preis und ordnet sich instrumentalen Gesetzen unter. Früher war es an dieser Stelle ein Kampf zwischen Wort und Ton (der ja überhaupt den Schlüssel für die gesamte Entwicklung der Vokalmusik bildet). Doch ist es jetzt mehr als lediglich ein neues Uebergewicht des Tons, welches früher doch immer im Rahmen der Möglichkeiten der Vokalmusik eingetreten war. Jetzt zerbrechen ihre Grenzen völlig. Das Wort wird völlig paralysiert, die natürlichen Grenzen der Stimme,

welche sich in ihrer Körperlichkeit vorher allen Experimenten entgegengestellt hatte, werden bis über die letzten Möglichkeiten hinausgedehnt. Vokale Melodik durchmisst alle Tonräume, kennt keine intervallischen Hemmungen mehr und hat die rhythmische Beweglichkeit eines Instruments.

Auch diesem Vorstoss entspricht eine Reaktion. Mit verstärkter Heftigkeit schwingt die ihres letzten Gehaltes beraubte Vokalmusik zum Wort zurück. Wie in den ältesten Zeiten der Entwicklung stellt sich die melodische Linie psalmodierend unter das Wort und lässt es zur vollen Geltung gelangen. Es entstehen alle Uebergangslagen der melodisch deklamierten Singstimme bis zur reinen Rezitation, die nun ihrerseits, besonders im Sprechchor, versucht, ihre musikalischen Substanzen zu binden und begrifflich zu ordnen. Schönberg stellt in sich selbst als Gegenbild zu seiner „absoluten" Singstimme die an Tonhöhen gebundene Sprechstimme auf, (deren melodische Gesetzmässigkeit aber ausschliesslich im Ton liegt) und geht von da aus weiter bis zu den „tonlos geflüsterten" Stimmen einer reinen Geräuschmusik. Alban Bergs „Wozzeck" lässt bei der Behandlung seiner Singstimmen absolute und psalmodierende Teile mit einander wechseln.

2.

Die Grenzverschiebungen, welche sich aus dieser Lage ergeben, bewirken, dass eine ganz klare Scheidung zwischen den Gattungen überhaupt nicht mehr möglich ist. Wir sehen die Vokalmusik auf Schritt und Tritt an der Entwicklung beteiligt. Sie trägt die Zersetzung des impressionistischen Klangbilds im „Pierrot Lunaire", sie bricht bei Strawinsky mit quellenhafter Kraft aus dem Boden einer neuen Volksmusik, sie resigniert bei Alban Berg zum Thema einer Doppelfuge und gibt sich dort als eines unter vielen Instrumenten. Daneben steht noch eine andere Erscheinung, welche bei der Analyse des gegenwärtigen Musikschaffens allzu wenig beachtet wird. Die Singstimme ist zeitlos. Ihr Schönheitsideal ist, gebunden an die Körperlichkeit des Singens, letzthin unveränderlich (wenn es nicht, wie vorher angedeutet, in seinen Wurzeln aufgebogen wird). So kommt es, dass in einer Musik, welche sich in ihren instrumentalen Teilen durchaus fortschrittlich zeigt, die Singstimme an die Tonsprache und das Pathos des 19. Jahrhunderts gebunden bleibt. Die Oper beweist das immer wieder von neuem. Inmitten einer konsequent atonalen Harmonik und einer durchgeführten linearen Polyphonie tummeln sich die Sänger im Geiste Wagners und Verdis. So wird gerade die Vokalmusik zum Träger der intensivsten rückwärtigen Bindungen, wenn man dieses Verharren in einer bereits überwundenen Haltung als solche bezeichnen kann.

Gerade die Oper aber zeigt auch die Gefahr dieser Beispielgebung. Sie ist ein Gebilde von so schwankender stilistischer Lage, so dass bei verengter Fragestellung Zweifel auftauchen, ob man sie der Vokalmusik in diesem Sinne überhaupt zurechnen könne. Stoffliche, dramatische bühnenmässige Impulse drängen die Bindung von Wort und Ton in eine neue, fremde Atmosphäre ab. Sie vollzieht sich nicht mehr rein, aus sich selbst heraus, sondern wird durch andere, teilweise aussermusikalische Motive mit geprägt. Daher konnten in der Oper am ehesten und ungehemmtesten jene Grenzlagen erreicht werden, welche etwa nach

dem Worte zu durch die Flüsterstimmen in Schönbergs „Glückliche Hand“, in der Richtung des Tones durch Alban Bergs vokal-instrumentale Doppelfuge bezeichnet wurden. Wie in allen Zeiten, so ist auch in der Gegenwart die Oper eine ausserordentliche Gefahrenzone innerhalb der Vokalmusik. Denn sie gestattete es, unter dem Mantel des Dramatischen mit allen überhaupt nur denkbaren Möglichkeiten zu spielen ohne die Verpflichtung zur Entwicklung und zu organischem Wachstum.

Durch die Umschreibung dieser Grenzen ist der Boden gezeichnet worden, auf dem eine neue Entwicklung der Vokalmusik wächst. Hat sie schon begonnen? Ich glaube, man darf diese Frage heute bejahen. Ein Werk wie Hindemiths „Marienleben“ berechtigt dazu. Vorzeichen kommen von mannigfachen Seiten. Auch die ganz neuen Möglichkeiten chorischen Gesangs gehören zu ihnen. Hier entsteht die schärfste Gegenlage zur Oper. Chorisches Singen steht als Symbol eines Gemeinschaftsbewusstseins auf festeren Füssen. Es stellt stärkere Ansprüche an die Verbindlichkeit. Die Oper erlischt mit der Aufführung, Chorgesang bleibt bestehen. Das gilt in übertragenem Sinne auch für das Schöpferische. Die von früheren Gegebenheiten ausgehende Entwicklung Lendvais und das abseitigere Schaffen Kaminskis treffen einander. Mitgetragen von der Wiedererweckung alter Musik, gewinnt das Ringen um einen neuen Chorstil eigene Physiognomie.

Menschliche Fragen tauchen bei dieser Perspektive auf. Lied und Oper verhalten sich zu einander wie Lyrik und Drama. Auch hier ist das Fehlen sichtbarer dramatischer Spannungen mit der Forderung grösserer Ausreifung verbunden. Eine Oper kann aus der Vitalität des Lebens herausgeschleudert werden; das Liedschaffen aber bedarf einer längeren Inkubationszeit. So ist es der Mensch unserer Generation, den die Entwicklung zur Vokalmusik hinübertreiben wird. Die Frühlingsstürme des neuen Stilerlebnisses liegen hinter ihm. Er hat alle Temperaturen des Chaos durchschritten. Reife und Ordnung haben dieses Chaos in ihm überwunden und drängen zur Gestaltung. Diese bleibt zunächst an instrumentale Probleme gebunden. Sie ringt um die ihr entsprechenden Ausdrucksformen. Archaistische Kraftquellen strömen ein; polyphone Stilgesetze vergangener Jahrhunderte werden zur Gefahr. Schon sind Zeichen zu erkennen, welche in dieser Richtung liegen. Musik, in bestimmte Gestaltungsformen gebunden, ist in Gefahr, im Leerlauf abzurollen. Sie wartet auf den Menschen.

Der Boden der Dichtung scheint bereitet. Auch die Entwicklung der Lyrik ist an eine ähnliche Stelle gelangt. Sie hat das Drängen und Stossen elementarer Kräfte ebenso überwunden, wie leere Gehirnakrobatik. Wenn Hindemith auf Rilke zurückgeht, so ist es, weil ein Letztes, Geistiges, das weit über den impressionistischen Ursprung seiner Frühzeit in die Haltung der Gegenwart hinübergreift, erst unserer Zeit ganz zugänglich ist. Aber noch fehlen Werfel, Loerke und vielen andern Lyrikern unserer Tage Vertonungen, die ihrem Geiste und ihrem Wesen entsprechen. Bezwungene Form ruft nach grossen menschlichen Inhalten. Und es ist dieser menschliche Einsatz, dessen reinste Inkarnation das Dichterwort ist, der die weitere Entwicklung der Musik wesentlich mitbestimmen wird. Darum sind alle Augen jetzt wieder auf die Vokalmusik gerichtet, welche jahrzehntelang im Schatten gestanden hatte.

Lotte Kallenbach-Greller (Berlin)

DIE FORMPROBLEME DER VOKALMUSIK

im Rahmen einer allgemeinen Denkanschauung über das Entstehen von Musikformen

Der Ausgangspunkt für eine Betrachtung des Formproblems in der Vokalmusik liegt in der Annahme einer historischen Entwicklung, die unserer Meinung nach für alles Stoffliche auch unbedingt vorhanden ist, aber auf die lebendig wirkenden Energien des musikalischen Ausdrucks nur mit Vorsicht angewendet werden kann. Wir gehen von der Tatsache aus, dass Musik ein allgemeines Ausdrucksmittel bedeutet, wie etwa die Sprache und dass die musikalische Kunst auf dem musikalischen Ausdrucksvermögen beruht. Dieses aber ist eine Kraft und wie alle Kräfte latent immer vorhanden. Daher hat man auch unter Entwicklung nicht die Entwicklung der Kraft zu verstehen, sondern die Art und Weise ihrer wechselnden Gestaltung. Kräfte aber entfalten sich zu Wirkungen, so dass das Formproblem im Hinblick auf die Formwandlungen zwar historisch betrachtet werden kann, aber als Inkarnation des absoluten Ausdruckswillens menschlicher Energien, ist es von wahrhaft zeitloser, völlig unhistorischer, übernationaler und überzeitlicher Bedeutung: Problem des absoluten Ausdruckswillens der Menschheit, Sinnbild der geistigen Energie des Menschen und ihrer Enervationen durch den gestaltenden Willen.

Musik ist auch in diesem Sinne Ausdruck, dass ihre Formgestaltungskategorien ebenso Bausteine des menschlichen Geistes im allgemeinen wie der Musik im besonderen sind. Es sind dies jene Anlagen des menschlichen Geistes, die zur Architektonik in der Musik im gleichen Sinne führen wie zur Architektur als selbständiger Kunstgestaltung. Nicht architektonisch in diesem Sinne ist aber an der Musik alles, was sie der Sprache nähert als Ausdruck von Gefühlen, Stimmungen, Gedanken oder ganz abstrakt von Bewegungen. Man darf daher die Entstehung einer reinen Musikform weder mit der Entstehung ihrer Architektonik noch mit der ihres Ausdrucksgehaltes erklären; denn die „Form“ als Formganzes ist eine in ihrer vollendeten Gestalt untrennbare Synthese von beiden, d. h.: einer Sonatenform kommt eine ganz bestimmte musikalische Architektonik zu, und ein bestimmter Ausdrucksbereich, so dass die Sonate Gestalt gewordene Verbindung beider wird. Für die Erkenntnis alles Musikalischen ist es daher unbedingt nötig, den Ausdrucksbereich der Musik von der Ausdrucksfähigkeit ihrer Formmittel zu trennen, wie man auch in der Sprache die Syntax vom begrifflichen Ausdruck trennt und in weiterer Folge die Formgestaltung vom Sinneszusammenhang; als solcher ist z. B. in der Musik tatsächlich die Melodie eine Gestalt. Eine Gestalt aber gestaltet sich, und diese Gestaltung geht auf der Basis absoluter geistiger Kategorien vor sich. Sinneszusammenhang und Formgestaltung müssen aber nicht immer eine vollkommene Verbindung eingehen. Es gibt oft eine Verschiebung beider gegeneinander, besonders aber dann, wenn die Verbindung beider von aussen her bestimmt wird, wie es bei aller kirchlichen Musik im allgemeinen und bei jeder weltlichen Programmusik, auch Oper, im besonderen der Fall ist. Das Formproblem betrachtet als ein Absolutes, von zeitlichen, räumlichen

und individuellen Bedingungen losgelöst, ist das allgemeinste aller Probleme, die den menschlichen Geist beschäftigen. Form bedeutet genetisch verstanden einen Abgrenzungsvorgang, der durch lebendige Energien bestimmt wird, die formzeugend sich auswirken müssen, wenn sie ihr Ziel: die Abgrenzung gegen das Ungestaltete, erreichen wollen. Diese lebendigen Energien treten musikalisch durch Klang-Beziehungs-Resultate in Erscheinung. Der Ursprung der musikalischen Formen fällt daher einerseits mit der Entdeckung der Musik als Ausdrucksmittel zusammen und andererseits mit der Entdeckung des Wesens des Musikalischen: Klangbeziehungen herzustellen. Alle diese Klang-Beziehungs-Resultate hat die Geschichte aufbewahrt als F o r m e l n und T e c h n i k e n. Eine historische Betrachtung des Formbegriffs hätte von der Darstellung dieser Formen und Techniken auszugehen, und als Ergänzung dazu möchten wir die Musikformen als fixierten Ausdruck von Klangenergie und Zielempfinden ansehen und die historische Darstellung auch auf das Aufspüren von Sinneszusammenhängen des musikalischen Ausdrucks mit der Zeitempfindung und den Beziehungen zur Gelöstheit des Ausdruckswillens weiten. Die Formeln und Techniken sind aber keineswegs ein Ergebnis instrumentaler Musikübung, sondern gehen in ihrer Entstehung auf die Vokalmusik zurück, die dem primären musikalischen Ausdrucksvermögen der Menschheit näher stand als die viel später sich gestaltende Instrumentalmusik, die ihrerseits wieder eine Beziehung zum primären Ausdrucksvermögen in unserer Zeit sucht. Eine Verschiebung zwischen Sinneszusammenhang und architektonischem Aufbau findet bei aller Vokalmusik in so hohem Masse statt, dass man die Entstehung von Musikformen in der Vokalmusik besser beobachten kann als in der Instrumentalmusik, weil die Formenergie des absoluten Menschengeistes durch den „Widerstand" des textlichen Inhaltes sich stärker durchsetzen musste, als bei einer, nur mit den rein musikalischen Stoffbeziehungen, gestaltenden Instrumentalmusik.

Die Schwierigkeit für den erkennen wollenden Betrachter besteht also darin, zwischen dem Vorgang, der als lebendige Ausdrucksenergie zur Formbildung antreibt, und den Mitteln, die zur Gestaltung des Formvorganges notwendig sind, zu unterscheiden. Diese für den Betrachter unerlässliche Aufgabe zwischen Kraft und Stoff zu scheiden, ist wegen des besonderen Charakters des musikalischen Stoffes von grosser Wichtigkeit und Ursache für alle Formprobleme, deren Darstellung in jeder Musikästhetik durch die Gegenüberstellung von Form und Inhalt, die Erklärung der Formentwicklung unklarer gestaltet hat, als es unbedingt notwendig gewesen wäre. Niemals würde man die Fassade eines architektonischen Kunstwerkes mit dem Raumgestaltungswillen oder dem wirklich gestalteten Raum verwechseln, der den Ausdruckswillen deutlich erkennen lässt. Nur in der Musik verwechselt man dauernd Kraft und Stoff. Die Ursache dafür sehen wir in der besonderen Einstellung zur Geschichte, die eine Stoffsammlung, aber keine Darstellung des Lebendigen und Wirkenden ist, wie es ihre eigentliche Aufgabe sein müsste.

Es ist durchaus einfach zu begreifen, dass jede Formbildung in gewissem Sinne von der Stoffgestaltung, wie von den Gesetzen und Eigentümlichkeiten

des Stoffes beeinflusst wird, da man für das Entstehen bestimmter Formen auch den richtigen Gestaltungsstoff wählen muss, so dass wir eine Verschiedenheit im Stofflichen als Hauptunterscheidungsmerkmal zwischen Vokal- und Instrumentalmusik durchaus annehmen können, wenn wir von der Auswirkung absoluter, d. h. für alle Musikformen geltender Klang- und Ausdrucksenergien absehen.

Für die bescheidenste Erkenntnis der lebendigen Formkräfte jedoch wäre es notwendig, sich völlig von einem durch Tradition und Gewohnheit anhaftenden Denken und Begreifenwollen freizumachen. Denn man müsste vergessen können, dass wir eine Geschichte haben und gewohnt sind, alles unter dem Aspekt der Entwicklung zu betrachten, in der wir einmal die Erklärung für alle Relativitätsbildungen suchen, das andere Mal ihr das Dogma eines absoluten Erfüllungszieles zuschieben. Nehmen wir aber an, dass das Ausdrucksbedürfnis des Menschen im wahrsten Sinne des Wortes ewig ist, so würde auf natürliche Weise daraus folgen, dass für die Erkenntnis der seelischen Ausdrucksenergien der Menschheit die historisch-traditionelle Betrachtungsweise nicht zureichend wäre, da es im Bereiche des Ausdrucksvermögens wohl absolute Höhepunkte, nicht aber absolute Erfüllungsziele gibt.

Die historische Betrachtung müsste sich daher auf die Erkenntnis der absoluten Höhepunkte, unter denen wir die Einheit zwischen Formausdruck und Sinneszusammenhang verstehen, beschränken, während Erfüllung als Ziel zu allen Zeiten das Kunststreben der Menschheit unter den Aspekt der Ewigkeit gestellt hat, so dass wir für unsere Betrachtung der Formprobleme einen zweidimensionalen Denkraum gewinnen würden:

Form als Ausdruckswert menschlicher Energien in ewiger und absoluter Geltung,

Form als historisch-traditioneller Ablauf von Entwicklungswerten mit relativem Geltungsbereich.

Unter Ewigkeit verstehen wir das fortwirkend Lebendige, das „Zeitlose“, das durch keine individuelle Einstellung in seinem Wesen verändert werden kann. Dieser Auffassung von Ewigkeit stellen wir Geschichte und Tradition gegenüber, als Gestaltungen vergangenen, d. h. schon gelebten Lebens, das in Denkmälern erhalten — Formen im allerengsten Sinne — Zeuge des Lebens, d. h. des Ewigen, vergangener Kulturepochen ist. Die Denkeinheit stellen wir dadurch wieder her, dass wir die Formrelativitäten und Wandlungen auf etwas Absolutes und Allgemeines zurückführen, das wir teils im absoluten Ausdrucksbedürfnis der Menschen suchen und teils in der ewigen Weisheit des Materials und in dessen absoluten Wirkungskräften, so dass wir zu einer einheitlichen Betrachtungsweise kommen können, wenn wir nicht allein das dauernd Bleibende an einer Form suchen und sehen, sondern das dauernd Werdende als ewig und absolut betrachten. Alles Werden aber hängt von Energieströmen ab, die objektiv immer vorhanden, absolut und ewig, i. S. ihrer Unabhängigkeit von menschlichen Stoffgestaltungen, sind. Zwischen den menschlichen Denkpolen der Unendlichkeit und der Endlichkeit nehmen wir einen Ausgleich vor, indem wir das Ewige bei beiden suchen: im Wirkungsbereich des Unendlichen ist der Wandel das Ewige, im Bereich der Endlichkeit aber die Wiederholung. Beide,

Wiederholung und Abwandlung sind die Spannungselemente aller Formen, während genetische Funktionen auf beide Möglichkeiten bestimmend einwirken.

Nach diesen allgemeinen Ausführungen stellen wir fest, dass die Gesetzmässigkeiten der musikalischen Formbildung von zwei Gesichtspunkten aus betrachtet werden müssen: vom Gesichtspunkt allgemeiner Gesetze, die bei allen Musikformen sich gleichermassen auswirken und vom Gesichtspunkt der verschiedenen Auffassungs-, Gestaltungs- und Erlebnismöglichkeiten dieser Gesetze, die ebenso individuell bedingt wie zeitgebunden sein können. Der Sinneszusammenhang eines Kunstwerkes mit seiner Umgebung lässt sich einmal aus dem Kulturzusammenhang und der herrschenden Weltanschauung, das andere Mal aber aus dem rein künstlerischen Willen des Schöpfers herauskristallisieren, der in der Auswahl der vorhandenen Stilmittel am deutlichsten zum Ausdruck kommt.

In der kleinsten Volksliedmelodie wie im grössten sinfonischen Werk werden die gleichen Energien für eine Zielgestaltung wirksam, aber auf die Zielgestaltung kommt es an und wir definieren in diesem Zusammenhang die Musikform als Zielgestaltung von Energien, die durch Anwendung mannigfacher architektonisch-möglicher Gestaltungsmittel verwirklicht wird. Die Verschiedenheiten der Formgestaltung verschiedener Kunstepochen hängen vom Ergebnis der getroffenen Auswahl innerhalb der vorhandenen Stoffmöglichkeiten ab.

Die allgemein wirkenden energetischen Kräfte jeder Formgestaltung in Kunstwerken sind prinzipiell die gleichen, soweit sie eben allgemein wirkende Kräfte sind, die man mit verschiedenen Stoffhüllen und in verschiedenen Grössenverhältnissen — kleine oder grosse Formen — zu einer erkennbaren Kunstform gestalten kann. Die Entstehung der Kunstform ist ihrerseits wieder von Ausdrucksformen allgemeinster Art bedingt, die ihre Heimat in ordnenden Fundamenten unserer Geistesstruktur haben.

Was der bisherigen Betrachtungsweise der Musikformen als elementar galt, wie Rhythmus, Melodie, Harmonie usw., sehen wir als sekundär an und verstehen unter Geschichte nicht die Entwicklung primärer kategorialer Kräfte (diese würden wir uns schon in vorgeschichtlicher Zeit entstanden denken), sondern die Entwicklung dieser sekundären Elemente, die ihre Entstehung allgemeinen Ausdrucksformen verdanken, die zwar durch die Stoffgestaltungen erkennbar gemacht werden können, aber nur durch die Macht ihrer Wirkung spürbar sind. Solche Wirkungen spürbar zu machen, war bis jetzt noch nicht das Ziel einer historischen, ästhetischen oder psychologischen Formbetrachtung. Wir aber sehen in allen Melodien, die erfunden oder gefunden werden können, Bauformen von Ausdruckskräften in der Harmonie teils ein Gesetz absoluter Klangenergien, teils eine Konvention von Klanggestaltungsresultaten, als Stilmittel homophon-akkordisch wirkender Musik, im Rhythmus wieder nur ein Gliederungsmittel von empfundenen Spannungen, Lösungen, Erwartungen und Bewegungsenergien, wie z. B. beim Tanz. Alles dies sind mehr oder weniger stoffliche Ausdruckformen latenter seelischer Energien und Kräfte, die sich auf diese Weise wirkungsvoll entladen. — Von solcher Betrachtungsweise aus kann Form als Stoffgestaltung

Gegenstand geschichtlicher Betrachtung werden, und man kann zu zeigen versuchen, wie sich langsam der Uebergang vom geistig-energetischen Ausdrucksbedürfnis zu stofflich-handwerkmässiger Beherrschung vollzogen hat. Auf Grund dieser Denkorientierung vertreten wir die Ansicht, dass die allgemeinsten Formkategorien schon bei der Vokalmusik ihre bindende energetische Macht ausgeübt haben,trotz scheinbarer Gebundenheit der Vokalmusik durch Wortausdruck und Textinhalt, so dass sich gerade in den frühesten Epochen unserer Musikentwicklung die absoluten Mittel herausgebildet haben, die unmittelbar dem Erreichen eines von Programmen unabhängigen absoluten Ausdrucks- und Gestaltungszieles dienen sollten, wie es der absoluten Instrumentalmusik vorschwebte.

Was aber den Blick für die Vokalformen bis heute trübte, war eben die Verbindung mit dem Wort, ohne das man sich bemüht hätte, die verschiedenen Verbindungsformen in der gesamten Vokalmusik bis um 1650 zu untersuchen, um festzustellen, in welcher Ausdrucksabsicht diese Verbindung eigentlich besteht. Wer von der Denkanschauung über die Abhängigkeit der Vokalformen unbeeinflusst ist, kann sehr leicht schon in den frühesten Epochen der Musikentwicklung erkennen, dass die Musik dem Wortausdruck gegenüber einen gewissen Uebermut entfaltet, und den Sinn des Wortes durch ihre eigene Ausdrucksenergie verschleiert. Die Musik beginnt mit dem Wort ebenso zu spielen wie in ähnlicher Weise das Instrument sehr oft dem energetischen Klangausdruckswillen ein Ziel setzt. Das Wort wird seines begrifflichen Sinnes völlig entkleidet und nur zum Träger des Klangausdruckes herabdrückt. Das bedeutet nichts anderes als die Herrschaft absoluter Klangbeziehungsresultate und absoluter Formauswirkungen des musikalischen Stoffes innerhalb des Bereiches g e s u n g e n e r Musik, die man unserer Meinung nach im Hinblick auf die Form keineswegs der Instrumentalmusik als Gegensatz gegenüberstellen dürfte. Wir möchten der vollen Klarheit wegen den Begriff der gesungenen Musik dem, der auf Instrumenten ausgeführten entgegenstellen, während wir die eigentliche Vokalmusik, mit oder ohne instrumentale Begleitung, als Programmusik in ihrer Abhängigkeit von Textinhalt und Wortbegriff sehen, im selben Sinne, in dem es auch instrumentale Programmusik gibt.

Als Beispiel, was wir unter absoluter, durch menschliche Stimmen ausgeführter Musik verstehen, verweisen wir auf die gesungene Musik des 12. bis 13. Jahrhunderts, die in der Kunstform der Motette alle absoluten Formbildungskategorien und musikalischen Wirkungskräfte herausgebildet hat, die auf jede Musikübung und ihre Formen angewendet werden können. Dieser Musik, der „Ars antiqua", wie man diese Epoche zu nennen pflegt, ging es keineswegs um eine Vertonung des Textinhaltes, sondern um eine rein musikalische Klang-Beziehungs-Wirkung. Die Gründe, die uns zu dieser Anschauung geführt haben, rühren aus dem Versuch der Deutung der Technik dieser Musikpraxis her. Für diese Art der frühen Polyphonie ist es wesentlich, dass sie erstens altes Melodiengut verwendet, zweitens vollkommen selbständig erfundene und keineswegs zusammengehörige Melodien zum Bau einer Musikform benutzt, und ihre Klangwirkung in einer Klanggestaltung sucht, die die selbständig und unabhängig

erfundenen Melodien mit Hilfe einer rhythmischen Akzentuierung in symphoner, antiphoner und paraphoner Stimmführungstechnik zur Einheit bindet. Rhythmische, metrische und taktische Akzente werden aber durch den Tenor als Unterbau bewirkt. Im übrigen folgt jede Stimme ihrer eigenen Ausdrucksenergie.

In dieser für die Ars antiqua charakteristischen Herübernahme fremden Melodiengutes erkennen wir, dass es dieser Epoche um absolute Musik, also um Klangbeziehungs-Resultate, ging, und sie zur Kühnheit veranlasste, vollkommen auseinanderstrebende Ausdrucksformen in den einzelnen Melodien durch das Klangliche zu binden. Sie hat in ihrem Klanggebäude Kirchliches und Weltliches, Harmonisches und Kirchentonartiges gleichermassen zusammengefügt, d. h. sie hat absolute Musik gemacht und dabei allgemeinste Formgestaltungskategorien entdeckt, die auch für spätere Musikgestaltungen durchaus bindend geblieben sind.[1])

Von dieser Einstellung aus, in der Ars antiqua gesungene absolute Musik zu sehen, würden wir eine Genesis der Musikalischen Formelemente durchaus aufzustellen wagen, indem wir die Melodie als einstimmig dargestellte Musikform ansehen und ihr auch die unmittelbare Gestaltung alles dessen zuordnen, was man gemeinhin als Ausdruck in der Musik bezeichnet: die ersten Klangbeziehungserfahrungen der Menschen, die tönend gewordenen seelischen Energien der Menschen, mit einem Wort, das gesamte Seelenausdruckssubstrat der Menschheit und wir glauben, dass alle folgenden Generationen von Menschen sich dieser primären Formgestaltungen als Formmaterial bedient haben, so dass die Melodie Primär-Form gewesen ist und später in den Epochen der Mehrstimmigkeit Material von absoluten Klang-Beziehungs-Resultaten und Klang-Energien geworden ist, sie wurde sekundärer Ausdruck des Gestaltungswillens.

Daher müsste jede Untersuchung der Musikformen von der einstimmigen Musik ausgehen, weil ihr Formausdruck — Melodie im allerweitesten Sinne — eine vollständige Uebereinstimmung von Form und Inhalt aufweist. Die Form bedeutet hier nur das „Tönen" des Ausdrucks und gestaltet sich freier und beweglicher als jede andere Form. Was eigentlich der Melodie ihre Bindung, ihren Zusammenhang und ihre „Gestalt" verleiht, berührt in hohem Masse das Gebiet des rein seelischen Gestaltungsvermögens, da die Fähigkeiten des Melodischen, d. h. des musikalischen Ausdrucks eine Naturanlage des menschlichen Geistes sind, und wir betrachten in gleichem Sinne den Melodienschatz der Menschheit als ein Naturgut der Musik, während wir die Formgestaltung der mehrstimmigen Musik zum Gegenstand musikgeschichtlicher Betrachtung machen würden, da sie Gestaltung eines schon vorhandenen Materials ist, und von den Ergebnissen dieser Gestaltungen aus könnten wir versuchen, Formkategorien abzuleiten.

Die eigentlichen Formgestaltungsprobleme der Vokalmusik in historischem Sinne sind nach unserer Ausführung schon sekundärer Natur, sie sind in jedem Falle, mag es sich um gesungene oder nicht gesungene Musik handeln, nur Gestaltungsmassnahmen (wenn der Ausdruck gestattet ist) an vorhandenem Ausdrucksmaterial und an den, durch diese entwickelten, Klangenergien.

[1]) Es muss einer späteren Betrachtung überlassen bleiben, das hier Angedeutete näher auszuführen.

Wir aber, zum Abschluss dieser nur andeutenden Ausführungen, sehen das primäre Formproblem als Ausdrucksproblem an, und wenn schon ein Erfüllungsziel für die Musik angestrebt werden soll, dann müsste es die Freiheit von allen Ausdruckshemmungen sein, ob es solche vokaler oder instrumentaler Art sind, durch Befreiung des aktiven seelischen Ausdruckswillens des Menschen zum Zwecke der Gewinnung einer völlig biegsamen, durch das Stoffliche unbeschränkten Ausdrucksfähigkeit, ganz gleich, welche Formgestaltungen individueller Art das Ergebnis bilden werden. Problem bleibt die Freiheit des Ausdruckswillens und nicht seine Kristallisation zu absoluten Formen: Form als unbedingter Ausdruckswert menschlicher Energien ist das Ziel und nicht als historisch-traditioneller Ablauf einmal gewonnener, bedingter Entwicklungswerte.

Heinz Joachim (Erfurt)

ZUR DARSTELLUNGSPROBLEMATIK NEUER VOKALMUSIK

Bedingend und bedingt stehen die Gesetze der Tongestaltung in der Zeit. Der einzelne Ton als geistige Realität spiegelt ebenso den Geist einer Musik, wie er ihre Erscheinungsform gemäss seiner inneren Tendenz prägt. Er ist, unabhängig von der Form klanglicher Realisierung, seiner geistigen Haltung nach entweder instrumental oder vokal gerichtet.

Wo absolute Normierungen sich nicht ergeben wollen, erhellt der Gegensatz aus dem Vergleich. Grundsätzlich diatonische Gebärde der Melodie wird als dem Wesen vokalen Geistes angemessen empfunden. Innerer Rhythmus einer Musik enthüllt ihr tieferes Wesen. Kosmische Ruhe durchströmt „vokale" Musik. Die „instrumentale" ist Symbol ruheloser mechanischer Bewegung.

So offenbart der Ton Weltanschauung. Zeichen der Zeit werden deutbar: chorischer Geist unserer Tage, Pflege des Volksliedes, Liebe zu Mozart und Händel, Erschliessung mittelalterlicher Musik. Neue Freude am Singen regt sich gewaltig. In Vokalwerken reift der Stil der Zeit. Ihre Darstellung wird Problem.

Der Sänger unserer Tage steht im Banne einer Vergangenheit, die dem Geiste der Vokalität zutiefst feindlich war. Überwuchern der instrumentalen Begleitung, Hinneigung zur Ausdeutung aussermusikalischer Inhalte sind bezeichnend für die Liedkunst des 19. Jahrhunderts. Die Melodie der Singstimme, in wachsendem Masse dem symbolisierenden Tongeschehen unterworfen, orientiert sich am Instrumentalen, wird zum Werkzeug entrechtet. Schliesslich löst sie sich auf, ins Sprechzentrum hinein (Schönbergs „Pierrot Lunaire").

Hier setzt elementare Reaktion ein. Neue Haltung der Musik, lange schon in unerbittlich logischem Fortschreiten vorbereitet, gewinnt ständig wesenhaftere Form. Schönberg ging den Weg der Auflösung romantischen Erbes, der fruchtbar werden konnte, weil er neue Ausblicke erschloss. In einer Melodie wie dieser (aus dem letzten Satz des fis-moll Quartetts):

(Ich füh - le Luft von an - de - rem · Pla - ne - ten______)

bricht einmal Stilwille der neuen Zeit durch. Aber die latenten Kräfte werden nicht aus sich selbst heraus stärker zusammengefasst und weiter geformt. So zerbröckelt die Linie sofort, löst sich ins Chroma, das den differenzierten Deklamationsschwingungen der visionären Dichtung Georges feinhörig folgt. Musik schwingt lediglich mit.

Der jüngsten Generation war die Richtung gewiesen: Abkehr von realistischer Deklamation, Negierung psychologisierender Textausdeutung, Ansatz zu eigenkräftig musikalischer Gestaltung, Rückkehr zu kantablem Melos wirken sich alsbald positiv aus. Man halte gegen jene lediglich strebende Linie eine Melodie vom Typ dieses geschlossenen Fugato-Themas (aus H i n d e m i t h's „Cardillac", 2. Akt, Nr. 10 Duett):

(Ach!' Brich nicht ent - zwei,_ un - ent - schloss' - nes, ge - teil - tes Herz!)

und vergegenwärtige sich seine Bedeutung für den Verlauf des Stückes, um zu erkennen, was hier an Konzentration und Organisation der Kräfte, an neuer, entschiedener vokaler Haltung erreicht ist.

Noch einen Schritt weiter führt das „Tagelied", Zwiegesang für eine hohe Frauenstimme und eine tiefe Männerstimme, von Hans M e r s m a n n. Hier

A - hi Tag, o______ Tag, o______ Tag!

ist vokaler Geist unmittelbar tönend geworden. Eine frei schwebende, wesentlich diatonisch gehaltene Melodie, ruhevoll und doch organisch belebt ausschwingend, in inniger und bewusst angestrebter Wort-Ton-Verbindung mit einem — das ganze Gedicht zeigt es — ins Kosmische geweiteten Text. (Er stammt vom Komponisten.) Das ist Sprache einer neuen Epoche reiner Vokalmusik auf der Basis von Klarheit, Bewusstheit und Einfachheit.

Notwendig stellt junge Vokalmusik unserer Zeit sich in den Bereich absoluter, überpersönlicher Werte, sucht Bindung im Religiösen bezw. Kultischen. Sie erfüllt sich mit den Kräften der Gemeinschaft, in die das Ich sich auflöst, um sich auf höherer Ebene wieder zu begreifen. Nur ein gradueller Unterschied liegt zwischen der Beziehung suchenden Weiträumigkeit dieser Melodie aus Friedrich D o l d i n g e r s Liederbuch „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" (Bärenreiter-Verlag):

(Wur - zeln des Wal - des und Er - ze des Gol - des und

je - der Tie - fe Ab - grund sind dir o Herr__

Gott ______ kund ______)

und der in sich gefestigten, konzentrierten und beziehungsreichen Objektivität des Kyrie aus *Erpf's* einstimmiger Messe, dessen Anfang H. Mersmann im Heft 3 des 6. Jahrganges dieser Zeitschrift zitiert hat. Hier wird heutige Vokalmusik zum Ausdruck eines Stilwillens, der absolute Gültigkeit in weitester Umfassung erprobt.

Überall hier ist Singstimme Trägerin musikalischer Entwicklungen, gleichberechtigter oder allein entscheidender Faktor spezifischen Formablaufes. Das erfordert neue Stellung zum Werk. Der Sänger hat nicht die Aufgabe, stimmungshaft-literarische Inhalte gefühlsmässig zu interpretieren. Ungegenständliche Texte, jedenfalls aber in bezug auf den Text ungegenständliche *Musik*, verlangen Steigerung der Erlebnissphäre ins Geistig-Bewusste. Miterleben und bewusstes Nachschaffen der geistig-musikalischen Vorgänge wird Gebot. Das setzt voraus intuitive Erkenntnis der künstlerischen Wesenheiten und umfassende Beherrschung der strukturellen Grundkräfte. Der Sänger muss mit ungeteilter, wacher Intelligenz in dem Tongeschehen stehen, er muss ungehemmt sein. Das ist eine Frage des Menschlichen. Er muss sich enthusiasmieren können an den Kräften, die in der Zeit wirken, und die in der Musik unmittelbar Gestalt geworden sind. Es muss der ganze gegenwartbewusste und gegenwarterfüllte Mensch klingend gemacht werden.

Organische Veränderungen können nicht ausbleiben. Die Frage des absoluten Tonbewusstseins gewinnt hier vertiefte Bedeutung. Sie taucht immer wieder auf angesichts der oft enormen Intonationsschwierigkeiten. Dass sie eine geistig-menschliche Angelegenheit, eine Frage innerer Sauberkeit und künstlerischer Disziplin ist, muss allgemeine Überzeugung werden. Der „vokale" Musiker, der schöpferische Mensch unserer Tage kommt um sie nicht herum.

Auf dieser Ebene werden sich dem Sänger die Probleme neuer Tongestaltung, *neuer Tongebung* von selbst erschliessen. Ihre Notwendigkeit erhellt sofort: was vermag die überkommene Espressivo-Technik angesichts der abstrakten Lyrik etwa eines der Schönbergschen „George-Lieder" aus op. 15 oder angesichts des absoluten Tongeschehens in Hindemiths „Marienleben"? Der Geist einer Musik widerspiegelt sich am reinsten im gesungenen Ton. Den unserer Zeit entsprechenden Ton aus dem Geiste der neuen Musik heraus zu schaffen, ist die produktive Aufgabe des heutigen Sängers. Klarheit und Bewusstheit seiner Erkenntnisse, Universalität seines Zeiterlebnisses wird im Tone einheitlich gefasster Ausdruck werden. Reinheit, Prägnanz, Wachheit und Wahrheit gehören zum Charakter des neuen vokalen Tones. Es gilt, die in ungeistigem Musizieren materialistisch verhärteten Organe aufzulockern, damit der Kehlkopf wieder Werkzeug geistiger Energien werde.

Die Zeit steht vor einer grossen Aufgabe. Eine Schule, in der neue Tongebung gelehrt wird, gibt es noch nicht, *kann* es nicht geben, solange nicht begriffen wird, dass gesangliche Schulung heute vor allem *geistige* Schulung ist.

Die Lebenden

Kurt Westphal (Berlin)

WLADIMIR VOGEL

Eine Studie zur modernen Musik.

Es war in dem Konzert der Schüler Busonis im Jahre 1922, als der Name Wladimir Vogel zum ersten Mal in einem Konzertprogramm auftauchte; demselben Jahre, das mit dem beginnenden Aufstieg Kreneks und Hindemiths einen neuen Abschnitt in der Bewegung der modernen Musik einleitete. Damals hörten wir von ihm ein Orchesterstück, „Sinfonischer Vorgang" betitelt. Seitdem erklangen einige Lieder von ihm, Roth und Havemann führten sein Quartett, die Novembergruppe seine zweiklavierige Komposition, die internationale Gesellschaft in Frankfurt noch einmal sein Quartett auf. Dies blieben vereinzelte Fälle. Über Berlins Umkreis drangen seine Werke kaum hinaus. Seine Mitschüler bei Busoni, Kurt Weill und Max Butting, erlebten einen schnellen Aufstieg; feinhöriger für Modeströmungen und sie rascher assimilierend als Vogel, gelang es ihnen, sich mühelos in die vorderste Reihe der lautesten Modernen zu drängen. Er aber musste zurückstehen; er, dessen Gefühls- und Gedankenkreis vielleicht enger, darum aber intensiver und unbeirrter ist. Hatte mancher die Problematik seines Schaffens mit richtigem Instinkt gewittert, das tiefe Ethos erkannt, mit dem dieser Eigenwillige um seine Probleme ringt, so wurde er darum doch nicht sonderlich beachtet. Gewiss musste diese Eigenwilligkeit den Zugang zum Verständnis seines Werkes erschweren; es war unmöglich, ihm eine Stellung innerhalb der musikalischen Moderne zuzuweisen. Kann man den Vorwurf, einer bestimmten Richtung anzugehören, auch Weill und Butting nicht ohne weiteres machen, so ist ihre künstlerische Herkunft doch leichter erkennbar, ihr durchaus kompromisslerisches Werk leichter in seine Teile zerlegbar. Bei Vogel aber scheint es völlig aussichtslos, sein Schaffen entwicklungsgeschichtlich herzuleiten; denn der Einfluss jener Männer, die er oft selbst als seine Vorbilder angibt, Busoni und Skriabin, ist weniger in seinen Werken zu spüren als er selbst zu ahnen scheint. So fallen auch diese Brücken, die zum Verständnis seiner Werke führen könnten. Sein Schaffen widersetzt sich jeglicher Einordnung; denn es verrät keinerlei Kennzeichen, die es einer bestimmten Richtung zuweisen. Die Abseitigkeit, die in ihm übermässig stark betont ist, wirkt bis zu den Titeln seiner Werke. Zusammenspiel für Klav., Viol. und Cello heisst eines seiner ersten, „Sinfonischer Vorgang" ein anderes, „Komposition für ein und zwei Klaviere" ein drittes.

Wenn man in dem Leben Vogels, der 1896 als Sohn eines deutschen Vaters und einer russischen Mutter in Moskau geboren wurde, nach Erlebnissen sucht, die den Werdegang des jungen Vogels bestimmen mussten, so fallen unwillkürlich zwei Ereignisse ins Auge, die als schicksalhafte Kräfte berühren. Das eine bestimmte seine spätere kompositorische Laufbahn, das andere Geschehnis scheint recht eigentlich seine Wesenheit, wie sie sich uns heute darstellt,

geformt zu haben: er lernt 1911 Alexander Skriabin, den grössten russischen Musiker seiner Zeit kennen und tritt zu ihm in nähere Beziehung. Unausdenkbar, welche Wirkung dieser Ekstatiker der Musik auf das künstlerisch empfängliche Gemüt des damals fünfzehnjährigen ausgeübt haben muss. Doch das Erlebnis Skriabins blieb, wie wir heute sehen, Anregung, blieb künstlerischer Antrieb. Rüttelte es seine schöpferischen Kräfte auf, so vermochte es nicht, ihn soweit an sich zu ziehen, dass er in den Bahnen Skriabins weiter geschritten wäre. Entscheidener noch wurde das andere Ereignis; denn es hat ihn innerlich festgehalten: 1915 wurde er interniert und lebte bis 1918 in einem einsamen Dorfe am Ural. — Hier in der Abgeschiedenheit dreier Jahre. die ihm wenig oder gar keine Anregungen von aussen gab, die ihn zwang, alle Werte, die zum Bau einer geistigen Welt erforderlich sind, in sich selbst zu suchen — hier mag sich der spekulative Zug in seinem Wesen vertieft haben; mag jene eigenartige, schwer umgrenzbare Geistigkeit Vogels sich gebildet haben, die allen Dingen irgendwie auf den Grund gehen möchte und der doch etwas mühsames, fast möchte ich sagen gequältes, anhaftet. Schon in der Langsamkeit seines Schaffens verrät es sich. Er ist weit entfernt von dem raschen Tempo Kreneks, Hindemiths, Weills, die mit leichter Hand schaffen. Nur schwer löst sich Werk um Werk von ihm ab. Der spekulative Formtrieb, welcher künstlerisch abwägt und immer wieder wägt, entlässt das Produkt nicht so bald aus der Werkstatt des Gehirns. Unablässig, noch nach Jahren, feilt er an seinen Schöpfungen, bis er sie vollendet glaubt; nimmt hier einige Takte heraus, macht dort Zusätze, ändert hier die spieltechnische Fassung, dort die Dynamik.

Gundolf unterscheidet einmal zwei Arten von künstlerischer Begabung. Bei der einen ist die Erlebnis-, bei der andern die Formfähigheit stärker. Gelingt es der ersteren nie restlos, seelische Bewegungen (die beim Kunstwerk Stoff und nicht Kraft sind) zu bewältigen und formal zu bändigen, so verfällt die andere meist der Gefahr der Abstraktion; denn da der Formtrieb hier nicht durch eine Fülle seelischer Inhalte, an denen er seine Kraft erproben könnte, bedrängt wird, wirkt er ins Leere. Der schöpferische Prozess gelangt zu dem Punkte, wo die Form — wie Gundolf sagt — sich selbst formt; wo die Kraft, die ein Ziel sucht, sich gegen sich selbst wendet. Ganz allgemein auf den Intellekt übertragen würde das heissen: Es gibt einen Endzustand des Denkens, wo die Materie, auf die der Intellekt als Kraft gerichtet ist, so durchdacht, so zerdacht ist, dass sie sich in nichts auflöst. Verliert der Intellekt auf diese Weise den Widerstand in der Materie, so tritt jener verhängnisvolle Fall ein, dass der Intellekt auf sich selbst zurückfällt. Es beginnt das Denken um des Denkens willen, das Spekulieren um der Spekulation willen. Der Intellekt beschäftigt sich mit sich selbst, da er sein praktisches Ziel: die Bewältigung eines Problems, allgemeiner ausgedrückt die Formung einer Materie aus dem Auge verloren hat.

Diese Form des Denkens, so entscheidend sie auch die Eigenart seiner Werke bestimmt hat, scheint mir bei Vogel in gefährlich hohem Grade entwickelt. Sie musste sich in jener Zeit der Abgeschiedenheit von aller Welt, der Abgeschlossenheit von ihren Anregungen und Problemen bilden. Wurde dem Intellekt auf

diese Weise gleichsam die Nahrung entzogen, so musste er, dessen Tätigkeit sich nicht unterbinden lässt, stets um die gleichen Inhalte kreisen. Diese stete Durchformung treibt Vogel auch bei seinen Werken mit grösster Unerbittlichkeit bis zur äussersten Grenze; sie bricht zuletzt den Widerstand der Materie, hebt ihren Eigenwert auf und macht sie zum Gleichnis für ein Spiel von Kräften, die einen formalen Rahmen spannen. Seine Maasse richtig abzuwägen erkennt Vogel als höchste künstlerische Aufgabe. Nur die Struktur ist ihm wichtig, nur der Tonraum als Ganzes und seine Gliederung, nicht seine Füllung. Die musikalische Subtanz im einzelnen wiegt nicht. Sie hat kein Eigenleben und soll auch keines haben. Sie löst sich völlig in klangliche Bewegung auf. Auf diese allein, ihre Teilung in Abschnitte und auf ihre Beziehung zur Gesamtform soll der Blick des „betrachtenden Hörers" gerichtet werden. Verdichtet sich eine Tonreihe vorübergehend zu einem melodisch-thematischen Gebilde, das sich aus der Bewegung herauslöst und geeignet wäre, die Aufmerksamkeit von den Formverhältnissen des Ganzen abzuziehen, so wird sie sofort wieder verschleiert. Selbst das Thema eines Fugatos, von dem man scharfe Profilierung der Tonfolge verlangt, wird — wie im Quartett und seiner „Sinfonia fugata" — schon in der Exposition durch verschiedenste Varianten geradezu absichtlich entstellt; seine plastische Gestalt wird verwischt, seine klangliche Materie verstreut. Nur jene wesentlichen Bestandteile und Kräfte des Themas, aus denen die Bewegung des anschliessenden Satzes gewonnen wird, bleiben erhalten; nur seine Funktion wird gewahrt. Anschaulicher gesprochen: es bleibt von einem in gleichmässigen Sechszehnteln laufenden Them lediglich die Sechszehntelbewegung übrig, weil sie allein die Funktion ausübt, die das Thema an dieser Stelle zu erfüllen hat; alle andern Bestanteile seiner Struktur, seine Dynamik und seine melodische Tonfolge gehören seiner zufälligen Erscheinungsform an und können darum gewandelt werden. Oder es bleibt von einem Pizzicatothema nur das Pizzicato, weil dies allein den Sinn des Satzes bestimmt.

So scheint es kein Zufall, dass Vogel Dichtungen von August Stramm komponiert hat: jenes Dichters, der die Materie des Wortes so durchleuchtet, bis das Wort seinen Inhalt: den begrifflichen Sinn verliert und nur als Formelement, sei es als Klang oder Rhytmik, Wert gewinnt. Dieser Schaffensprozess, der bei Stramm zum absoluten Klang führte, vollzieht sich auch in Vogel. Auch er drängt zu einer Form, welche gleichsam uneingekleidete Gleichung ist, welche frei ist von allen ausserkünstlerischen Inhalten; einer Form, welche allein durch die Richtigkeit und darum auch durch die Schönheit ihrer Proportionen wirkt, nicht durch eine hintergründige seelische Bewegung, welche der klanglichen parallel läuft und dieser erst als das wahre „Ding an sich", das hinter der äusseren klanglichen Erscheinung steht, Wert verleiht. In jedem Werk will er Endgültiges geben, in jedem sich mit einem technischen oder künstlerischen Problem ein für allemal auseinander setzen und die Formel für dessen Lösung aufstellen. Darum greift er zurück auf die Urelemente der Musik; aus den einzelnen technischen Erscheinungsformen des Tones sucht er ein Gebilde zu schaffen. Sätze entstehen, welche Überschriften wie „Pizzicato", „Glissando", „Rhythmica" tragen.

Wenn Busoni vom Künstler verlangt, er solle für jedes Werk ein neues Formgesetz suchen und nach der Anwendung wieder zerstören, auf dass er nicht selbst in Wiederholung verfalle, so ist diese Forderung bei Vogel in hohem Masse erfüllt.

In der „Komposition für ein und zwei Klaviere", einem grossangelegten Werk von vierzig Minuten langer Dauer, ist Vogels Einstellung zum ersten Male klangliche Realität, zum ersten Male Stil geworden. Die Einlagerung der einzelnen musikalischen Substanz in den Gesamtbau, der sich aus mehreren streng voneinander geschiedenen Bewegungsgruppen zusammensetzt, ist soweit durchgeführt, dass auch nicht eine Tonfolge sich zu einem prägnanten Thema kristallisiert. Eingeleitet wird das Werk durch eine kurze Introduktion, der eine viersätzige Sonate für das erste Klavier folgt. Sie gipfelt in einem schneidend scharfen Tremolando, unter dem das zweite Klavier mit massigen Akkorden FF einfällt. Die klanglichen Mittel eines Klaviers sind erschöpft, nun sollen beide Klaviere die klangliche Entwicklung verbreitern. So gesehen erweist sich die ganze zweite Hälfte der „Komposition" als ein ungewöhnlich breit auslaufendes Finale, das durch drei als „Rhythmica" bezeichnete Sätze geglieder ist. Jede dieser Rhythmiken liegt eine rhythmische Formel zugrunde, die als Pulsschlag die Klangmassen bewegt und der reissend gesteigerten Coda entgegentreibt. — Auch die äussere Struktur des Werkes ist einfach und weicht nicht vom Herkömmlichen ab. Busonis „Fantasia contrappuntistica" mag die Umrisse bestimmt haben. Ein kurzer, zweiklavieriger Satz, Introduktion und Coda zugleich, gibt den Rahmen, in den das musikalische Geschehen gespannt ist. Doch diese betonte Symmetrie bei einer auf Finalwirkung gestellten Musik birgt einen geheimen Widerspruch. Er rührt an das Wesen und die Problematik der musikalischen Form überhaupt. Zwei Kräfte wirken hier gegeneinander: die dynamische, ins Unendliche strebende der Musik und die statische, begrenzende der Form. Ein musikalischer Bewegungsvorgang wird zweiseitig abgeteilt, eine sich entwickelnde und einem Endziel zustrebende Linie bildlich eingefasst. „Musikalische Form" wird somit zu einem Begriff, der ein Widerspruch in sich selbst zu sein scheint. Die Erkenntnis der Proportionen einer Form setzt deren Gleichzeitigkeit voraus. Der Hörer, der am Anfang eines dreiviertelstündigen Musikstückes eine Einleitung hört, die als Coda das Werk beschliesst, kann erst am Schluss ihre formale Funktion im Bauplan des Ganzen erkennen. Mithin vermittelt nicht die unmittelbare Anschauung, d. h. das unmittelbare Hören, sondern die nachträgliche Reflexion ihm das Erlebnis einer klug disponierten Form. Vogel, dem die Form, die Konstruktion eines Werkes zunächst vorschwebt, benutzt die Musik als solche nur, um die innerlich geschaute Form zu verlebendigen. Um sie allein in den Mittelpunkt zu rücken, schafft er die musikalische Substanz im einzelnen denkbar gleichgültig und unauffällig. Hier häufen sich die Probleme. Kann ein Komponist einen Musiksatz schreiben, der seinen Wert nicht durch die in ihm wirkende Substanz, sondern lediglich durch seine Beziehung zu andern Sätzen und seine Stellung innerhalb des Ganzen erhält; und wieweit ist solche Substanz tragfähig? — Wie weit darf überhaupt die musikalische Form in ihren Massen gesteigert werden;

wo liegt die Grenze, über die hinaus man Proportionen nicht mehr als solche erkennt? — Habe ich ein riesiges architektonisches Bauwerk vor mir, dessen Verhältnisse völlig symmetrisch sind, so erkenne ich die Symmetrie, wenn ich einen entsprechend grossen Abstand vom betrachtenden Objekt nehme. Gibt es aber einen relativen Abstand für die Grösse musikalischer Formproportionen? — Die Masse eines Bauwerkes können mit einem Mal überschaut werden, die eines Musikstückes aber nur mittels der Zeit. Erst nachträglich vermag der Intellekt die planvolle Ausgewogenheit der Zeitmasse festzustellen. Es gibt eine Atemlänge der musikalischen Form und ihrer baulichen Dehnung und Steigerung, die nicht gegen deren Entfaltungsgrenzen überschritten werden dürfen. —

In seinem nächsten Werke, dem 1924 entstandenen „Quartett", greift Vogel das Formproblem von der entgegengesetzten Seite an. Der umgekehrte Fall wie bei der von Beethoven geschaffenen, von Mahler ausgebauten und von ihm selbst in seiner zweiklavierigen Komposition gemeisterten Finalform liegt hier vor. Strebt diese zu keilförmiger Erweiterung, so wird hier eine breit begonnene Bewegung allmählich verengert und schliesslich mehr und mehr zugespitzt, um am Schluss von den beiden Geigen zusammengezogen zu werden. Dort vergrössert sich der letzte Satz, hier verkleinert er sich. Wird die Symmetrie der Mozartschen Sonate durch die Finalform, welche die in den ersten Sätzen aufgestauten Energien im letzten Satz auffängt und breit entlädt, verschoben, so hat doch diese Form, welche den Schluss übersteigert, mehr innere Berechtigung als jene, welche ihn verkleinert. Hier scheint Vogel einer Spekulation zum Opfer gefallen zu sein. Auch mehrmaliges Anhören und Studium des Stückes will diese Proportionen nicht als zwingend erkennen lassen. Gerade in diesem Stück, dessen erster Satz breit anhebt und in ruhiger Dehnung eines Tonraumes sich entfaltet, schien in dem letzten Satz ein starkes Gegengewicht gegen den ersten notwendig. Doch muss man Vogel zugestehen, dass er konsequent bleibt. Wie bei einer gotischen Kirche ein im Grossen durchgeführtes Formmotiv sich in der Form jeder Tür, jedes Fensters wiederholt, so spiegelt auch hier das Fugato die Form des Ganzen. Denn auch das Fugato — oder wie man besser sagen müsste: die fugale Bewegung — hebt in breiter Exposition des 14taktigen Themas an; einer Exposition, die allein zwei Drittel des ganzen Satzes einnimmt. Nach einem Höhepunkt von grösster klanglicher Massigkeit setzt mit einer Engführung, die das Thema auf die halbe Taktzahl beschränkt, die ebenso plötzliche wie scharfe Zuspitzung der breit anlaufenden Exposition ein. Die Idee, den Schluss beschleunigend herbeizuführen, ist unverkennbar. Das zeigt sich in der Verkürzung des Themas, welches mehr und mehr zusammenschrumpft, zeigt in dem für Vogel so charakteristischen Übergang von der graden zur Triolenbewegung. Der Aufbau des Ganzen ist überraschend. Oder sollte die allmächtige Gewöhnung an die uns allzuvertraute Finalform, die uns so stark im Blute liegt, dass sie unbewusst unsere wertenden Massstäbe schafft, hier die Einsicht trüben, dass auch die umgekehrten Formverhältnisse richtig sein können? —

Nach dem Quartett wendet sich Vogel wieder dem Klavier zu, dem seine besondere Liebe gehört. Er schreibt eine „Toccata-Etude". Sie beginnt mit einer

breitflächigen, gestampften Sechzehntelbewegung der linken Hand. Auf ihrem Grund erhebt sich ein pathetisches Thema von Lisztschem Gepräge. Das Ganze ist ein Stück von ausserordentlichem Schwung und elementarer Kraft. Aufschlussreich ist es, dass auch Vogel mit diesem Werk zu jener Form greift, die in jüngster Zeit durch Busoni, Prokofieff, Kaminski und Hindemith — der sie auf den Streichersatz überträgt — wieder belebt worden ist. Im 19. Jahrhundert hatte sie geschwiegen. Bei keinem seiner grossen Klaviermeister, weder bei Liszt noch bei Chopin kommt sie vor. Kennzeichnend auch dies; in einer Zeit fliessend sich ausbreitenden Klanges hatte sie nichts zu sagen. Jetzt aber, da das Klavier, das im Zeitalter des Kontrapunkts seine zeichnerischen, im 19. Jahrhundert seine klanglichen Fähigkeiten entfaltet hatte, sich auf seinen Schlagzeugcharakter besinnt, jetzt konnte die Martellato-Technik der Toccata wieder lebendig werden. Vogel hat ihre Literatur um ein wertvolles Stück bereichert,

Gegenwärtig arbeitet Vogel an einem grösseren Chorwerk, das auf Texte der Kabylen aufgebaut ist. Zwei Chöre liegen bisher im Manuskript vor. Der eigenartige Stimmungsgehalt und der exotische Duft, der diese märchenhaften Dichtungen umweht, musste eine impressionistisch gefärbte Musik herausfordern. Und in der Tat hat Vogel hier eine Musik von zart lyrischem Klang geschaffen, die ihn von einer andern, liebenswürdigeren und weniger herben Seite zeigt. Insonderheit der erste Chor trägt alle Merkmale impressionistischer Klanggebung: die Ganztonleiter als Grundlage des Melodischen, die parallel geführte grosse Terz und den übermässigen Dreiklang als ihre harmonische Deutung. Dass aber der Impressionismus den Chorstil beeinflusste, hat ausser der Anregung durch den Text einen tiefer liegenden Grund. Gesetze bestimmen die Klanggestaltung, deren Wirkung schon in Honeggers „König David“ offenbar wurde. Jede Gattung der Musik, welche längere Zeit geschwiegen hat, muss den Entwicklungsweg, den andere Gattungen inzwischen zurückgelegt haben, für sich nachholen. Die Chormusik war von den Modernen der letzten zwanzig Jahre vernachlässigt worden. Wurde sie nun wieder aufgenommen, so konnte sie nicht an den inzwischen geschaffenen Instrumentalstil anknüpfen und dessen letzte Errungenschaften für sich verwerten. Auch Honegger, der in seinen Instrumentalwerken längst zu einer Synthese Stravinskischer Rhythmik und Schönbergscher Zwölftonharmonik gelangt ist, bleibt in dem Oratorium „König David“ völlig im Impressionismus befangen. —

Hatten wir am Anfang Vogels Abseitigkeit betont, so sehen wir nunmehr auch, wie sich seine Werke in die Strömungen der modernen Musik einordnen und wie sie das Zeitgeschehen beleuchten.

Umschau

EINE NEUDEUTSCHE SCHULE?

Betrachtungen zu neuen Klavierwerken von Ernst Roters, Günter Raphael, Rudolf Peters.*)

Die vorliegenden drei Klavierwerke sind miteinander geistig so eng verwandt, dass sie ihre zusammenfassende Besprechung gewissermassen nahelegen, ja erfordern. Allen dreien geschwisterlich gemeinsam ist eine in ihrem Ausmass stutzig machende Beziehungslosigkeit gegenüber den als eigentlich modern bekannten, zeitgenössischen Stilbestrebungen. Diese Unberührtheit des Verhaltens zu einer um sie herum hoch aufschäumenden „internationalen“ Kunstbewegung, hinter der tatsächlich ein von Volk zu Volk übergreifendes, epochales Denken, Fühlen und Wollen sich auswirkt: diese geistige Unbeeinflusstheit wäre bei älteren Komponisten, die als Vertreter einer untergegangenen Zeit keine Fühlung zur Gegenwart gewinnen können, gewiss leicht zu verstehen; obgleich die Fälle von unzugänglicher Intransigenz gerade bei den höheren Altersklassen immer seltener anzutreffen sind und hinter einer unter dem Druck der Verhältnisse um sich greifenden, kompromisslerischen Nachgiebigkeit (friedfertigen Anpassung) zurücktreten.

Derlei senile Gründe sind bei so jungen Komponisten, wie den hier besprochenen, deren Reifezeit bereits in die Kulturrevolution der Kriegs- und Nachkriegszeit fällt, wohl kaum vorauszusetzen; ihre abseitige Stellungnahme wirkt heute gerade deshalb viel demonstrativer als bei bejahrten Künstlern, erscheint anbetracht ihrer Aufnahmefähigkeit tendenziös und erweckt demzufolge den Eindruck prinzipieller Entschlossenheit. Sie ist aber anderseits auch zu gleichartig, um als zufällige Einzelerscheinung gewertet zu werden; sie ist vielmehr symptomatisch und deutet auf eine neue Entwicklungslinie hin, die jetzt in deutschen Komponistenkreisen einen sich zusehens vermehrenden Anhang findet. Ihre Richtung darf als national angesprochen werden, da sie parallel zu den in anderen Ländern gepflegten ähnlichen Bewegungen verläuft und die historischen Momente dieses Verlaufs überall bemerkenswerte Analogien offenbaren. Die Rückkehr zur völkischen Vergangenheit entspricht dem nicht nur in Europa, sondern — wie die Weltereignisse lehren — auch in Asien und bei den Negerstämmen neuerwachten und rasch erstarkenden Rassengefühl. Unsere ideengeschwängerte Zeit bewahrte sich einerseits die humanistischen Ideale eines vorangegangenen, Millionen umschlingenden, die ganze Welt brüderlich liebkosenden Zeitabschnitts und fühlt noch dessen Sehnsucht nach dem über den Rassen stehenden Typ des internationalen Edelmenschen, ergänzt diesen mächtigen Sehnsuchtskomplex jedoch mit der Polarität des sich individualistisch abgrenzenden und seine losgetrennte Eigenlebigkeit wieder bejahenden Volkstums. Der Nationalist versucht nun ganz natürlicherweise bei solchen kulturgeschichtlichen Perioden wieder anzuknüpfen, deren Sinnesart der seinigen irgendwie verwandt war und dadurch einer Neuorientierung wegweisende Anhaltspunkte bietet. Heutzutage leidenschaftlich betriebene historische Studien, die Folklore und die mannigfachen stilkritischen Untersuchungen sind Ursache und Wirkung zugleich und verkünden insgesamt den Drang aller zum Rassenbewusstsein wiedererwachten Völker, klare Erkenntnisse über ihre eigene Existenz zu gewinnen. Die

---

*) Ernst Roters: Choral, Variationen und Fuge für Klavier, Werk 12. Selbstverlag. Auslieferung durch N. Simrock, Leipzig.

Günter Raphael: 6 Improvisationen für Klavier, op. 3. Edition Steingräber, Leipzig.

Rudolf Peters: Zwei Präludien für Klavier, op. 13. Verlag: N. Simrock, Berlin-Leipzig.

bange Frage „Wie sind wir?" wird also zur dazwischengeschobenen Hilfsfrage „Wie waren wir?" abgewandelt, weil sie durch Distanzierung des Gegenstandes eine erweiterte Übersicht gewährt. Entfernung macht anschaulich und rückt die einschrumpfenden Umrisse zur einheitlich erfassbaren Linie zusammen.

Ernst Roters, der älteste von den oben genannten drei Komponisten, ist 1892 geboren, steht also inmitten der Dreissig. Bezeichnender Weise hält gerade er sich an die verhältnismässig jüngste Vergangenheit: er schreibt über den Choral „Wer nur den lieben Gott lässt walten" siebzehn Variationen nebst einer aus der Choralmelodie gebildeten Schlussfuge und knüpft stilistisch beim akademischen Romantizismus des spätesten Reger, bei der harmonisch vereinfachten und linear verflüssigten Satzkunst etwa der Telemann-Variationen an. Die Abklärungslinie von Regers letzter Schaffensperiode scheint sich hier andeutungsweise fortsetzen zu wollen, allerdings ohne auf Neuland zu stossen, denn das Inhaltliche zerrinnt gar zu oft im Nur-Ornamentalen, wobei aber auch formell nichts Ungebräuchliches geschieht . . . Reger ist das Musterbild auch Günter Raphaels, jedoch der mittlere Reger und seine durch diatonische Thematik gebändigte Chromatik: die bei aller Bewegtheit der Mittelstimmen melodisch sicher gelagerte Liedform der „Silhuetten", des „Tagebuchs" und der „Schlichten Weisen". Innerhalb dieses, von fremder Hand gezogenen Kreises entfaltet Raphael ein freundliches Talent, dem Gesang gegeben ist. Sein Melos wurzelt fest im Volkstümlich-Romantischen und schlägt Saiten an, auf denen zwar bescheidene, aber echte Töne des deutschen Gemüts erklingen . . . Am weitesten schritt der jüngste unter den dreien, Rudolf Peters (1902), in die Vergangenheit zurück; aus seinen zwei Präludien und Fugen spricht die unmittelbare und eingehende Beschäftigung mit Bach, die innerlich erlebte Rückkehr zum Altmeister des durch ihn dem Deutschtum unentringbar einverleibten kontrapunktisch-harmonischen Stils. Obgleich seine Stimmführung eher auf die Nach-Bachische Zeit, auf Johann Christian Bachs akkordisch empfundenen harmonischen Kontrapunkt hindeutet, lässt die von bemerkenswertem Ernst und gut geschulter Logik zeugende Durchführung insbesondere der beiden Präludien Zucht und Wissen erkennen. Das erste Stück mit seiner über breite Sechsvierteltakte hinströmenden, warmen Largostimmung ist trotz archaisierenden Gepräges frisch und kräftig gearbeitet. Die angegliederten Fugen entgleisen dagegen in stilistischer Hinsicht, vor allem bei ihren Schlussbildungen; die erste, die in ihrer Stretta plötzlich romantisch umsattelt und unvermittelt zum ersten Aktschluss der „Walküre" galoppiert, verirrt sich immerhin noch weniger als die zweite, die schon um ihrer Mitte herum der Reger'schen Anziehungskraft unterliegt und mit gänzlich verändertem Duktus, auf improvisierten Akkordmassen endet.

Aber solche im „strengen Satz" einer entschwundenen Zeit verfassten und längst fallengelassenen Forderungen eifrig zu genügen bemühten Kompositionen junger Leute, die wohl oder übel, gewollt oder unbeabsichtigt, bereits über das veraltete Harmoniesystem radikal hinausgeschrittene Musik gehört und zu ihr Stellung gefasst haben mussten: solch pflichtschuldiges Einhalten entkräfteter Gesetze darf wohl gerade angesichts der gegenwärtigen Zeitströmungen als Beweis dafür gelten, dass hier ein kollektiver Entschluss zur Rückkehr auf eine ältere musiktheoretische Basis angenommen werden soll. Auf eine Basis, die seinerzeit zweifellos wesentlich deutsch war und die nun bei vielen national Gesinnten hauptsächlich dieser Eigenschaft wegen gern gezollte Achtung und Sympathie geniesst . . . Die prinzipielle Frage wäre hier, ob ein jenseits des Willens zum Fortschritt erfolgender Rückschritt produktiv sein kann oder nicht. Heute, da verwandte Situationen in allen Ecken und Winkeln Europas zu beobachten sind, bietet die Analogie der Beispiele ein das Thema fast erschöpfendes Aufschlussmaterial.

Allerorts erweisst es sich nun unwiderlegbar lehrreich, dass jede bloss formalistische Rückkehr nur allzubald und rettungslos an der Kurzatmigkeit des seichten Beginnens scheitert. Man trachtet die „überlieferten Güter“ durch Errichtung einer Mauer aus schon vorhandenen und neu hinzugetürmten, leeren Äusserlichkeiten gegen die Verfolger zu schützen und kerkert sich ahnungslos selber ein. Man balsamiert das Zeitliche und vergisst über dieser Sysiphusarbeit ans Zeitlose. Man restauriert das morsche Einmalige, indem man die zerbröckelnden Typen nachträglich kanonisiert, und erinnert sich nicht des Bleibenden, dem jegliche Erscheinungsform nur eine wandelbare, zeitbedingte Zusammenballung gegebener Möglichkeiten bedeutet. Die ererbten Typen werden mit Aufbietung besonderer Musealkenntnisse zu Klischees zubereitet und jeder vermeint aus dem Volksgeist zu schöpfen, wenn er auf einer somit zum Selbstzweck erhobenen Formschablone fade Dutzendware abzieht. Auf solcher Grundlage wird aber lediglich eine nationalistisch getünchte Kunstindustrie gezüchtet. Wo die Form — oder in diesem Fall: das als Formersatz gebrauchte historisch-folkloristische Rezept — Selbstzweck ist, dort schweigt der zum Gutsverwalter verkrüppelte Gestaltungswille. Wer aus unglücklicher Liebe zu Bach eine Passionsmusik nachstottert, ohne sein eigenes, notwendigerweise durchaus verändertes Gottverhältnis als mahnendes Hindernis zu spüren; ohne die in ihm und um ihn her auswirkende, ungeheure Umwälzung der Gesellschaftsideale und Religionsbegriffe einer vorherigen Kritik zu unterziehen, die an sich genügen müsste, um ihn von der Unhaltbarkeit eines Schaffens zu überzeugen, das der ähnlichen Voraussetzungen entbehrend, dennoch ähnliche Wirkungsmerkmale hervorbringen zu können vermeint: wer vom gesunden Geschichtssinn so gänzlich verlassen sich derlei Sehnsüchten hingibt, der gleicht fürwahr aufs Haar seinem Widerspiel, dem ausgemergelten Grossstadttuberkulotiker, der aus dekadenter Neigung zum beneidenswert krafttrotzenden Bauern, dessen dorfbedingte Heimatslieder nachwinselt.

Sogar die schöpferische Kunstindustrie kann nicht umhin — will sie an der Gegenwart teilhaben und Aktualitätswert erringen — die Voraussetzungen dieser Gegenwart zu beachten und ihre historisch-folkloristischen Einfälle den Erfordernissen des lebendigen Zeitgeschmacks angepasst auf den Markt zu bringen, da ihre garantiert bodenständigen Erzeugnisse andernfalls eine Heimatsprache reden, die (trotz aller Echtheit des gar zu Altertümlichen) der grossen Masse ebenso unverständlich bleiben wird, wie diejenige eines beliebigen weit entfernten Landes . . . Der Künstler mag und soll bei der — eigenen und fremden — Vergangenheit anknüpfen, sich in ihr widerspiegeln, aus ihr Belehrung und neue Anregungen holen: ein Darein-Zurückkriechen gibt es jedoch nicht, weder für ihn, noch für einen anderen, da niemand sich historisch zurückzuschrauben vermag. Dass dies keiner vermag und jedermann durch alle gegensätzlichen Versuche hindurch doch immer wieder nur seine eigene Epoche darstellt und — sei es direkt oder indirekt — seine Zeitgebundenheit dokumentiert, diese unverrückbare Grenze determiniert letzten Endes jegliche historisch-folkloristische Bestrebung.

Auch der Schritt in die Vergangenheit muss vorwärts führen! . . . Die Möglichkeit einer Neugestaltung des deutschen Stils, das Aufblühen einer neuen „jungdeutschen Schule“ ist gegeben und entspricht dem Zeitgeist, der jungrussische, jungfranzösische, jungungarische und jungjüdische Schulen in raschem Nacheinander aufleben liess. Überall regt sich der völkische Wille, das eigene Antlitz wiederzuentdecken und dieses neuerworbene Gesicht künstlerisch auszuprägen. Es wäre daher naheliegend, ja im tiefsten Sinne des Wortes „natürlich“, wenn der Germane, als eigentlicher Schöpfer des auf den einfachen Teiltonverhältnissen beruhenden harmonisch-kontrapunktischen Musiksystems, nach einem vorwärtsorientierenden Ausblick spähend, sich wieder auf ein Gebiet

zurückbegäbe, das ihm offenbar gemässer als jedes andere ist. Sein niederländischer Stamm hatte einst dieses Gebiet urbar gemacht und zur ersten Hochblüte entwickelt: er hat durch diese Tat dem germanischen Hörbedürfnis und Musikempfinden ein richtungweisendes Denkmal gestellt. Diese Art des Musizierens ist sowohl geistig wie sinnlich charakteristisch germanisches Eigentum, mit dem der Deutsche eine grossartige spätere Epoche hindurch die Musikkultur von ganz Europa als überlegener Anführer beschenkt und beeinflusst hat. Aber seine unbestrittene Vormachtstellung hat in unseren Tagen aufgehört: andere gleich bedeutsame Musikkulturen traten an seine Seite; der Fortschritt der Technik entfesselte einen pulsenden Völkerverkehr, der das europäische Konzert zum Weltkonzert erweiterte. Neben die germanisch harmonisch-kontrapunktische Musikkultur rückte das für Europa nicht mehr neue aber in jüngster Zeit wieder erstarkte lateinisch harmonisch-homophone Musikempfinden auf eine nähere Stufe hinan und beide werden durch zwei bisherige Exotismen, durch das immer tiefer begriffene semitisch tetrachordisch-polyphone und das mongolisch pentatonisch-monodische Musikprinzip organisch ergänzt. Eine neue Ära der Musik ist herangebrochen, in der die bis jetzt isolierten grossen Musikkulturen der ganzen Welt einander gegenseitig befruchtend zusammentreten. Der Deutsche hat — wenn er nicht übertönt werden will — in diesem lustig stimmenden neuen Weltorchester seine eigene Partie zu blasen, aber er bliese falsche Noten, wenn er seine Charakteristika übereifrig zu legitimieren suchend, seinen überlebten Tonfall reproduzieren wollte. Er möge an seinem unvergleichlich erhabenen Erbe studieren, aber es nicht als Gespenst heraufzubeschwören versuchen. Sein Rückweg in die Vergangenheit muss vorwärts führen: die Hilfsfrage „Wie waren wir?“ soll zur klärenden Distanzierung eines verwischten Gesichts beitragen, dass er zu seiner innersten Erbauung analysiert ohne es als Maske sich vorschnallen zu wollen. Denn dahinter behielte er doch seine nur tändelnd verborgenen heutigen Züge.

Alexander Jemnitz (Budapest)

„EWIGER VORRAT DEUTSCHER POESIE“.

1.

Rudolf Borchard bietet eine umfangreiche Auswahl aus deutscher Dichtung[1]). Der tief empfindende Dichter der wunderbar erfüllten Schöpfung aus Liebe, des männlich-idealischen Durant macht den Versuch, aus der Gesamtheit unserer poetischen Literatur des „menschlich Lautere und dichterisch Gediegene“ herauszulösen, alle lyrischen Gebilde, die zu zeitlos gültiger Gestalt erhoben scheinen, zusammenzufassen. Die Aufgabe, zum ersten Male in ihrer prinzipiellen Bedeutung erkannt, fand in dem Mann, dessen Schaffen ebenso deutliche Beweise umfassender Kenntnis der literarischen Vergangenheit und feinsten ästhetischen Gefühls wie solche einer fruchtlosen Durcharbeitung der erlebbaren Tatsachen des Daseins bietet, den veilleicht geeignetsten Bearbeiter; wir dürfen anerkennen, dass das Buch den Anspruch erfüllt, der sich aus dem Titel empfinden lässt.

Eine Fülle von Gedichten, die zuvor wohl ziemlich allgemein unbekannt waren, ja, deren Existenz manchen unter uns recht erstaunlich anmuten dürfte, wurde hier wieder

[1]) Ewiger Vorrat deutscher Poesie, besorgt von Rudolf Borchardt; 509 S., Verlag der Bremer Presse, München 1926; etwa 230 Gedichte. Die Austattung des Bandes beweist erneut den vorbildlichen Geschmack des Verlages.

erweckt. Aber nicht einfache Entdeckerfreude stellte die Sammlung zusammen. Man mag gelegentlich über die Aufnahme eines Stückes verwundert sein, das Fehlen eines andern ungern bemerken, aber man wird kein Gebilde entdecken, das nicht, in irdendeinem Sinne deutlich eine reine ästhetische Erfüllung bietend, mit Grund seine Stätte erhielt, und man wird andererseits einsehen, dass, wenn Gedichte, die man sich gewünscht hätte, ausgeschieden wurden, nicht Gutdünken den Ausschlag gegeben hat. Ein breites Nachwort, das zu den besten Stücken deutscher Prosa gerechnet werden darf, gibt die Erklärung des Verfahrens; man erhält hier zugleich einen schönen Reichtum von Gedanken und Formulierungen, die den Zugang zu Verständnis und überpersönlicher Wertung mancher literaturgeschichtlichen Erscheinung, bis in die neueste Zeit hinein (die in der Sammlung selbst, zunächst aus äusseren Gründen, nicht dokumentiert werden konnte), eröffnen oder doch erleichtern.

Man wird stets Anthologien zunächst durchblättern, bald hier bald dort ein paar Seiten lesend. Aber dieses Buch lässt sich so eigentlich nicht erfassen. Es will als Ganzes gesehen sein. Wie der Zyklus eines Werkes von Stefan George, der im Zusammenhang aufgenommen werden sollte, wie die Gedichtbände Rilkes, die nicht Folgen einzeln zu betrachtender Gebilde spüren lassen, sondern Ketten untrennbarer Glieder, so muss auch der Ewige Vorrat gelesen werden nicht anders als etwa ein Epos, in dem man Abschnitt für Abschnitt vornimmt, ohne von der Reihenfolge des Buches sich abzuwenden. Die besondere Konzentration, ohne die solche Betrachtungsweise nicht durchgeführt werden kann, bringt dem angespannt verarbeitenden Leser vielfachen Gewinn, der die Mühe nachträglich als fruchtbarster Tätigkeit zugewandt erweist. Man wird etwa die vielfältige Sinnerfülltheit des geschichtlichen Gangs erleben. Man wird vielleicht zugleich fühlen, wie in den Beziehungen einer Frühzeit zu späteren Generationen und weiterhin zu unserer Gegenwart die Dynamik von Geschichte überhaupt lebendig wird. Und man wird durch jeden sich erhellenden Zug erneut darauf hingewiesen werden, welche Summe von ernster Arbeit und einsichterfüllter Überlegung hier aufgewandt wurde, dem Werk die bündige Geschlossenheit zu erringen, die wir aus ihm geniessen.

Man soll also, so mag skeptisch gefragt werden, verschiedenartige Gedichte, Äusserungen mannigfaltiger Stimmungen, Produkte vielleicht einander feindlicher Naturen, gegensätzlicher Zeiten unmittelbar hintereinander lesen? Gewiss. Wie man musikalische Werke mehrerer Schaffender, verschiedener Zeiten ohne Bedenklichkeit im gleichen Konzert hören kann, ja beim Spielen starke Abwechslung nicht ungern wählt, so muss es möglich sein, lyrische Gebilde heterogenen Charakters aufzunehmen, ohne dass durch die Abwandlung der Richtung unseres Gespanntseins die Stärke des Eindrucks beeinträchtigt wird. Dies freilich wird nur möglich sein, wenn man das Gedicht nicht als nur Aussprache einer Stimmung betrachtet; denn die Erfassung eines auf völlig irrationale Weise blossgelegten seelischen Zustandes kann ohne eine Gleichgestimmtheit des eigenen Inneren schwerlich vollzogen werden. In Wahrheit aber ist der subjektive Inhalt des (künstlerisch vollwertigen) Gedichts regelmässig in die Ebene des Ästhetischen erhoben; er wird nicht unmittelbar, bekenntnismässig ausgesprochen, sondern in streng geprägter Gestalt gefasst. Und darum muss es, trotz der noch weit verbreiteten abweichenden Auffassung, möglich sein, vom Gesamteindruck des Gebildes her (der weitgehend rational erfasst oder wenigstens durch rationale Betrachtung vorbereitet und geklärt werden kann) Gehalt und Bedeutung des einzelnen Kunstwerks sich lebendig zu machen.

Borchardt spricht einmal von Durchhören der Gedichte. Man mag aus diesem Wort entnehmen, wie anders nun die Stellung des Aufnehmenden gemeint ist. Nicht die Äusserung einer (zufälligen) momentanen Lage soll gesucht werden, sondern seine geisterfüllte,

durch Gesetzmässigkeit überpersönlich gewordene Prägung. Lyrik ist nicht mehr, wie doch wohl noch mancher Zeitgenosse glauben möchte, Kategorie des gelebten Daseins, sondern solche der Kunst. Der Stoff an sich, so tief er den gleichem Schicksal Unterworfenen berühren mag, das Bekenntnis gewinnt Wert erst dadurch, dass gleiche Haltung und Bewegung einerseits das Erlebnis, den Gegenstand des Gedichts, andererseits die Äusserung, die sprachliche Struktur, und ebenso die Form, Aufbau und Rhythmus des Gebildes bestimmen [2]). Es gilt, das dichterische Kunstwerk wieder als Ganzes zu erfühlen, die Gesamtheit der in ihm wirkenden Elemente nicht zugunsten einer willkürlich betonten Einzeltatsache unbeachtet zu lassen [3]).

2.

Gedichte einer besonderen Art werden häufig als musikalisch bezeichnet. Der Musiker, vor dem die reiche Sammlung sich ausbreitet, wird unwillkürlich fragen, was das ihm so geläufige Wort eigentlich meine.

Musikalisch im Sinn des Sprachgebrauchs wirken zunächst jene lyrischen Gebilde, in denen ein Mindestmass lebendigen Geschehens, rhythmisch-melodischer Bewegtheit verwirklicht ist, jene, in denen eine beschauliche, versonnene, gelöste Haltung sich poetisch erfüllter Natur aufschliesst. Sodann jedes Gedicht, in dem ein wesentlicher Zug unausgesprochen bleibt, in dem Andeutungen statt völlig ausgesprochener seelischer Tatsachen, Umschreibungen verworrener oder nicht eigentlich fassbarer Empfindungsverbindungen statt klarer und eindeutiger Affekte, Äusserungen der Sehnsucht statt reiner Gegenwärtigkeit gegeben werden. Schliesslich überhaupt alle Gebilde, denen straffe Zusammenfassung der Form, deutliche Ausprägung des Abschlusses nicht zuteil wurde [4]).

Musik ist Bewegung. Melodisch-lineare, harmonische, rhythmisch-metrische. In der Richtung auf gesteigertste Bewegheit wie in der auf völlige Ruhe ist der akustischen Kunst nahezu keine Begrenzung gesetzt. So gibt es hier Entsprechungen zu allen Möglichkeiten seelischen Zeitmasses. Die Dichtung hingegen, durch die verhältnissmässig geringe Abwandlungsfähigkeit der Sprache behindert, vermag insbesondere die Rhythmen der Ruhe nur schwer ebenso rein zu gewinnen wie die Musik, darum scheint verschwebend und ungerundet weiterklingende Lyrik stets musikalische Ergänzung zu wünschen. Zugleich sind die musikalischen Charaktere, da sie nicht mit (festliegende Bedeutung tragenden) Worten umschrieben werden, leichter irrational zu gestalten als die poetischen; so gewannen die unbestimmt-vielfältigen Äusserungen der Poesie die Wirkung einer der Musik nahestehenden Kunstform leichter als die einfachen und eindeutigen.

---

[2]) Man beachte einmal, um einen Zug herauszugreifen, wie in dem Lied des Mädchens (S. 5I) oder in J. G. Jacobis weitspannendem „Sommertag" (S. 200) die Umlagerung der Zäsur zur Prägung des Ausdrucks wird.

[3]) Um die notwendige Gleichgerichtetheit der wirkenden Elemente herzustellen, hat Borchardt Gedichte umgestaltet oder die nicht befriedigenden Abschnitte getilgt. Wenn (wie hier wohl zumeist) durch solche Abwandlung das Gedicht tatsächlich Vollkommenheit erhält, darf derartige Behandlung, so scheint mir, wohl Anerkennung finden. Doch wäre zu wünschen gewesen, dass ein textkritischer Anhang wenigstens jede der Änderungen einzeln erwähnt.

[4]) Das Wiegenlied Mariae (S. 57), das nach einer Anzahl vierhebiger Zweizeiler einen dreihebigen Doppelvers als Abschluss gibt, zeigt vortrefflich den Unterschied zwischen geschlossener Form und solcher einer musikalischen Wirkung. Trägt man sich nämlich die letzten Zeilen als unvollständige Vierheber vor, indem man die Stimme nicht sinken lässt (Borchardt deutet diese Auffassung du-ch einen Gedankenstrich am Ende an), so hat man den Typus des musikalischen Gedichts. Fasst man jedoch die Dreiheber als in sich vollständig, als rhythmische Drängung, indem man den Zeilen eine volle Kadenz gibt, so hat man den musikalisch indifferenten Typus (den die Zeitgenossen des Gedichts wohl empfunden haben). Man könnte hier (nach Wölfflin) von offener und geschlossener Form sprechen.

Wenn die erwähnten Gattungen der Lyrik, musikalische Ergänzung nahelegend, als der Kunst der Klänge stärker verwandt anerkannt werden, so darf man freilich nicht übersehen, dass die musikalisch gleichgültiger zu nennenden dichterischen Gebilde nicht etwa musikalischer Parallelen entbehren. Wer etwa ein Gedicht wie Flemings Arie durchliest, dem drängt sich unmittelbar mit dem lebhaften $^3/_8$-Takt die Erinnerung an Sätze der Barock-Oper, etwa Händels, auf. Und unter den Gedichten des Mittelalters findet sich eine grosse Anzahl solcher, die als nur gesprochene auch ein von allem historischen Wissen völlig unabhängiger Leser schwerlich sich wird vorstellen können. Dass man jenen romantischer Empfindungswelt angehörenden Gedichten als einzigen den Charakter von musikalischen zuerkennt, kann also allein aus einer einseitigen Auffassung der Musik erklärt werden; der Sprachgebrauch, in einer oberflächlicheren Schicht begründet und berechtigt, bedeutet, tiefer gesehen, eine gefährliche Verlockung zu falscher Anschauung von den Grenzen des Liedes und der Musik überhaupt. Indem Borchardt dem Mittelalter und Barock breiten Raum gönnte, entstand ein bedeutsames Gegengewicht gegen die insbesondere in der Lyrik so stark noch uns beherrschenden romantischen Gebilde, und so wird gerade hier die Bedenklichkeit des Begriffs der musikalischen Lyrik dankenswert deutlich.

Die Musik vermag alle Arten von Dichtung aufzunehmen. Immer wieder haben sich musikalische Erscheinungen als adäquate Mittler poetischen Ausdrucks erwiesen. Solche Beziehung zwischen den Künsten kann als immer erneut eintretender Zufall nicht begriffen werden; allein die Annahme eines bestimmten Ausdrucksgehalts aller musikalischen Erscheinungen, einer Gesetzmässigkeit der musikalischen wie der lyrischen Äusserung und schliesslich einer Gleichartigkeit dieser Gesetzmässigkeiten [5]) vermag die zunächst unbegreiflich scheinende Wirkungsverwandtschaft der mit so verschiedenartigem Material arbeitenden Künste zu erklären. Wie also das Buch empfinden lässt, dass Lyrik nicht Stimmungsaussprache, sondern geistige Gestalt bieten möchte, so ergibt sich von ihm aus eine Bestätigung oder vielleicht die Erkenntnis dessen, dass die Musik ebenfalls nicht ein (von den grossen Zusammenfassungen bis zu den unwichtigsten Einzelheiten) rein intuitiv-irrationales Etwas sein müsse, sondern als bestimmte und darum doch wohl auch erfassbare Prägung begriffen werden könne. Gerade dieser Idee wegen wünschte ich, dass jeder Musiker den Band besitze und studiere. Wer ein Verhältnis zu Lyrik hat, wird hier tiefe Erfüllungen finden. Und wer bisher eine Abneigung fühlte, sich poetisch verschwebenden Dingen zu öffnen, dem wird sich hier endlich die mit Scheu erfüllende Kunst erschliessen als aus spontaner Aktivität erwachsener, nur kraftvollem Ergreifen zugänglicher Wert, dessen menschliche Würde keinesfalls bezweifelt werden kann.

Hans David (Berlin)

[5]) Als wesentlichster und am leichtesten erfassbarer Exponent der Gesetzmässigkeit des Ausdrucks wie der Parallelität zwischen musikalischer und poetischer Aussprache sei hier der Bewegungsfaktor genannt, dessen kontinuierliche Variabilität eine Erklärung bietet für den in beiden Künsten gleichen Eindruck einer ganzen Reihe von Affekten.

NEUE ELEMENTE DER MUSIKERZEUGUNG

„Schon seit altersher galt der „Wink mit dem Finger“ als Symbol mächtigsten, vollkommensten Regierens; deshalb dünkt mich die Subordination des Tones unter die freien Bewegungen der Hände im Raum jene vollkommenste Lösung der Frage zu sein, die bei der gegenwärtigen Lage der Wissenschaft möglich ist.“
1927. Leo Theremin.

„Das romantische Erleben und Bejahen des Technischen, des Maschinenzeitalters“ durfte an dieser Stelle vor einiger Zeit[1]) als geistesgeschichtliche Ursache einer neuen instrumentalen Gesinnung und einer neuen, nothaft sich ihr entringenden Instrumentalpraxis erfasst werden. Es konnte aufgezeigt werden, mit welcher werbenden Kraft die Idee der „elementaren“ Tonerzeugung vom frühen Mittelalter an menschlichen Gestaltungstrieb sich hörig gemacht hatte. Ein neuer Ausschnitt der Verkörperung dieser Idee stellt sich uns nunmehr dar; es ist die Herrschaft der Hand über die Grundgegebenheiten des Tones.

Leo Theremin, Professor am staatlichen physikalischen Institut zu Leningrad hat in diesem Sinne eine Apparatur ausgearbeitet, in der sich die Bedingnisse einer elektrotechnischen Objektivierungspraxis des Tonmaterials mit dessen kunstästhetischer Auswertung durch freie Bewegungen der Hand zu einer neuen synthetischen Idee verbinden. Der technische Vorgang ist folgender: durch Ueberlagerung zweier hochfrequenter elektrischer Schwingungen wird ein Wechselstrom hergestellt, der durch Einstellung auf eine bestimmte Grundfrequenz sich auf eine bestimmte Tonhöhe, beispielsweise den Kammerton, abstimmen lässt. Durch Einwirkung von gewöhnlichen Drehkondensatoren (wie sie sich an den Radioempfangsapparaten befinden) sind alle beliebigen überhaupt wahrnehmbaren Intervalle herstellbar. Da nun aber das Prinzip darin besteht, der Hand die Beeinflussung des Tones vorzubehalten, wird diese Möglichkeit nur zur Abstimmung auf einen fallweise erforderlichen Grundton herangezogen. Der Strom wird demzufolge in zwei leitungsempfindliche Antennen geführt und stellt in bestimmtem Umkreis dieser Antennen elektromagnetische Kraftfelder her. Die Kapazität dieser Kraftfelder, d. h. Höhe und Stärke des hervorgebrachten Tones wird verändert, sowie die Schwingungsamplituden durch Einführung einer Störung in diese Kraftfelder beeinflusst werden. Diese Störung ist die Hand. Die rechte Hand wirkt in dieser Weise auf die rechts angebrachte Stabantenne intervalländernd ein, die linke Hand auf die links angebrachte Ringantenne stärkeändernd. Diese Praxis entspricht ihren akustischen Voraussetzungen nach durchaus derjenigen unserer Saiteninstrumente und daher wird auch die „Beseelung“ des so hervorgebrachten Tones durch Vibrieren der rechten Hand bewirkt. Der erzielte Ton ist von beträchtlicher Fülle und bedeutender sinnlicher Schönheit, vergleichbar etwa je nach klangfarbenänderndem Mitschwingen gewisser Obertonreihen einem Violoncell mit Dämpfer, einer Viola, Violine, schliesslich auch einer Flöte, der brüchigen Zartheit der Oboe und in der Tieflage auch dem Fagott, diesem allerdings schon unter störenden Nebengeräuschen (aus ähnlichen Gründen wie sie die Basslage bei Radioübertragung und Lautsprecher bedingt).

Die augenblickliche praktische Bedeutung dieses Instrumentes, das beziehungsvoll „Aetherwellen(Vox)-apparat“ genannt worden ist, kann in Hinblick auf die Erfordernisse der Kunstmusik nicht allzu hoch bewertet werden. Der Hauptfehler liegt in der ästhetisch so bestechenden Handkapazität. Sie ermöglicht nur in sehr bedingtem Masse Exaktheit

[1]) Vgl. Heft 4 ff. dieses Jahrgangs.

der Tonbildung, verwehrt fast jedes schnellere Spiel, besonders in figurenreichem Satz und gestattet nur die Wiedergabe einstimmiger Melodien.[2])

Der ideelle Wert der Idee als solcher ist aber dennoch unverkennbar. Aelteste mittelalterliche Musikausübung der Sängerschulen von Aachen, St. Gallen, Metz und Paris, wie sie sich in der souveränen Herrschaft des „Regenten", des regens chori, über seine Sängerschar mittels der Ausdrucksfähigkeit der Hände versinnbildlicht, schliesst sich hier zum Kreis mit einer Wesensäusserung, die im Zeichen einer beherrschten (oder beherrschenden?) Technik diesen gleichgerichteten Willen dem unbeseelten, der technischen Umwelt entnommenen Stoff aufzuerlegen sich anschickt. Wie das Mass der formenden Kraft dieses Willens beschaffen ist, muss die Folge lehren.

Hans Kuznitzky (Berlin)

SCHRIFTEN ÜBER STIMMBILDUNG

Von den zur Besprechung vorliegenden Schriften über das Problem der Stimmbildung sei an erster Stelle genannt: Dr. I. H. Wagenmann: „LilliLehmann's Geheimnis der Stimmbänder" (Leipzig, Arthur Felix). Die Schrift stellt eine Art kritischen Kommentar dar zu Lilli Lehmann's Buch: „Meine Gesangskunst". Das Werk der grossen Sängerin ist bei seinem Erscheinen von seiten der Gesangspädagogen vielfach angegriffen, von seiten der Physiologen kaum ernst genommen und nur von wenigen in seiner wirklichen Bedeutung erkannt worden. Wenn die Schrift Wagenmanns vielen zur Anregung wird, sich mit dem Buch von Lilli Lehmann selbst gründlich zu beschäftigen, so muss ihr Erscheinen schon allein darum als sehr verdienstvoll bezeichnet werden. Darüber hinaus aber bringt die Schrift wertvolle Ergänzungen und Erläuterungen zu Lilli Lehmann's Erkenntnissen. Der Gedanke des Verfassers, alle Einzelprobleme der Stimmbildung auf ein Grundprinzip zurückzuführen, hat für unser modernes Denken entschieden etwas Verführerisches. Es lohnt sich, den Gedankengängen Wagenmanns einmal willig zu folgen und sich mit seiner Lehre von dem einen „Tonentstehungsgesetz" auseinanderzusetzen. Sollte sich Wagenmanns Prinzip in der Praxis als zu weit gehend erweisen, so bleibt als Wahrheitskern seiner Lehre sicherlich die im Unterricht vielfach noch viel zu wenig berücksichtigte innige Wechselbeziehung der verschiedenen Organfunktionen untereinander bestehen, die durch seine Ausführungen eine neue Beleuchtung erfährt.

Eine andere kleine Schrift, über deren Bedeutung gleichfalls erst praktische Versuche entscheiden können, stammt aus der Feder des jetzt als Lehrer an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik wirkenden Ludwig Hess: „Die Behandlung der Stimme vor, während und nach der Mutation mit physiologischer Begründung" (Marburg, N. G. Elwert [G. Braun]). Das Buch wendet sich in erster Linie an die Schulmusiklehrer. Hess tritt der herrschenden Auffassung von der Notwendigkeit völligen Aussetzens des Singens während der Mutation mit einleuchtenden Gründen entgegen. Freilich fordert er vom Lehrer eine Überwachung der Entwicklung der einzelnen Stimmen der Schüler, eine Forderung, die bei der durchschnittlichen Grösse der Klassen einstweilen kaum erfüllbar erscheint. Abgesehen davon aber bietet die Schrift viel wertvolle Fingerzeige für die Behandlung der Stimme in der Schule und ist jedenfalls sehr geeignet, das Verantwortungsgefühl des

[2]) Immerhin ist es möglich, mehrere Antennnenpaare an eine Stromanlage anzuschliessen und dadurch mehrstimmig zu spielen, allerdings nur bei entsprechender Vermehrung der Spieler.

Schulgesanglehrers den ihm anvertrauten jugendlichen Organen gegenüber zu wecken bzw. zu stärken.

In einigem Abstand von diesen beiden Schriften sind etliche andere zu nennen: „Der Schlüssel zum Naturgesetz des Singens“ von Albert Jacubeit (Kommissionsverlag N. Simrock). Auch Jacubeits Schrift stellt eine Art Kommentar dar und zwar zu dem Anhang der Caruso-Biographie (Verlag Buchenau & Reichert, München), die im Rahmen einer Darstellung der Kunst Carusos eine Reihe von Aeusserungen Carusos selbst über seine bewusste Einstellung beim Singen enthält. Auch Jacubeit versucht (und berührt sich darin mit Wagenmann) die Zurückführung stimmbildnerischer Probleme auf ein Grundprinzip. Doch ist seine Darstellung nicht durchgehend klar und operiert z. T. mit unhaltbaren physiologischen Vorstellungen. Immerhin verdient der Ernst, mit dem versucht wird, den dem physiologisch richtigen Singen zugrunde liegenden Bewegungen und Spannungen nachzugehen sowie die Mahnung, den Ton mehr noch als durch das Ohr durch das Bewegungsgefühl zu kontrollieren, entschieden Beachtung.

Das Büchlein: „Singen und Sprechen. Die natürliche Stimmbildung nach Bau und Tätigkeit der Stimmwerkzeuge“ von Dr. Adolf Moll (Verlag Reclam jun., Leipzig) enthält eine allgemeinverständlich geschriebene, nur das für den Sänger Wichtigste umfassende Darstellung der Anatomie und Physiologie der Stimme. Die praktischen Anweisungen zum Singen, im Einzelnen viel Gutes enthaltend, scheinen, so merkwürdig das klingen mag, unter der allzu wissenschaftlichen Einstellung des Verfassers zu leiden: So wertvoll für die Praxis des Gesangunterrichts auch physiologische Kenntnisse sind, so bedürfen die rein wissenschaftlichen Resultate der Ergänzung durch intuitive Erkenntnisse, wie sie nur dem mit besonders ausgeprägtem Muskelempfinden begabten Sänger beschieden sind. Eine Reihe der etwa von der Lilli Lehmann beschriebenen Muskelempfindungen sind wissenschaftlich durchaus noch nicht erklärt, ja werden z. T. von den Physiologen als auf Täuschung beruhend belächelt. Das Führen z. B. des Tones nach den verschiedenen Resonanzbezirken spielt in der Pädagogik eine wesentliche Rolle und wird sie auch dann spielen, wenn die von Dr. Moll betonte Überzeugung der Wissenschaft von der absoluten Bedeutungslosigkeit der Nebenhöhlen des Ansatzrohres (ja sogar der Nasenhöhlen) für die Resonanz eine endgültige sein sollte. — Die Behauptung, dass die Beschäftigung mit der italienischen Sprache für den deutschen Sänger zwecklos sei, kann nicht unwidersprochen bleiben. Italienische Studien haben sich für die Entwicklung vieler deutscher Stimmen als sehr wertvoll erwiesen, nur dürfen sie selbstverständlich nicht zu einer Vernachlässigung der deutschen Sprache führen.

Josef Wenz hat im Verlag von Ernst Bisping, Münster, ein Heft Vokalstudien für Tenor herausgegeben, denen weitere Hefte für die anderen Stimmgattungen folgen sollen. Die Übungen, aus der eigenen Unterrichtspraxis des Verfassers hervorgegangen und von ihm systematisch geordnet, mögen den Lehrer dazu anregen, selbst in Gemeinschaft mit dem Schüler von Fall zu Fall ähnlich geartete Übungen zu improvisieren. In Bezug auf sinngemässe Deklamation und zweckmässige Vokalgruppierung sowie die Wahl gesanglicher Tonbewegungen im Gegensatz zu mehr instrumentaler Koloratur können die Wenz'schen Übungen dabei als Vorbild dienen. Die als Anhang folgenden Vokalstudien in Liedform (nicht etwa Vokalisen, sondern Textstudien) die technisch schon ziemlich schwierig sind, halten den Schüler m. E. unnötig lange vom Kunstwerk selbst fern.

Eduard Meier-Menzel (Berlin)

Musikleben

KLEINE BERICHTE

In Berlin fand kürzlich die Gründung der Deutschen Theatergemeinde statt, die zum Unterschied von Organisationen ähnlicher Art die Pflege des musikalischen Bühnenwerkes, insbesondere des deutschen Singspiels als ihre Aufgabe ansieht.

Kürzlich wurde in den Räumen des Moskauer Staatlichen Konservatoriums eine Arbeiter-Hochschule für Musik eröffnet.

In Basel fand am 19. und 30. September eine musikwissenschaftliche Tagung statt, die zur Gründung der lange vorbereiteten „Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft“ führte.

Vom 5. bis 7. November fand in Kronach der II. Deutsche katholische Kirchen-Musiker-Kongress statt.

Die „Messe des Lebens“ von Delius kam unter Schuricht in Berlin zur Erstaufführung.

BEVORSTEHENDE AUFFÜHRUNGEN

Haudeberts Chorwerk „Dieu Vainqueur“ gelangt am 12. Dezember in Mannheim unter Professor Schattschneider zur ersten deutschen Aufführung.

Händels Oper „Tamerlan“, die erstmalig im Rahmen des Deutschen Händel-Festes in Leipzig in der Bearbeitung von H. Roth zur Aufführung gelangte, wird in Hannover aufgeführt werden.

Der Mainzer Männergesangverein wird am 26. November d. Js. unter Leitung von Herrn Kapellmeister Aug. König die Uraufführung des Feruccio Busonis op. 40 „Die 4 Jahreszeiten“ für Männerchor, Soli und Orchester, herausbringen.

„Die Orgel oder Lilians Verklärung“, Oper in 4 Akten von Franz Schreker gelangt in der Berliner Staatsoper zur Uraufführung.

In Wiesbaden werden „Ariadne in der Einsamkeit“ und die „Befreiung des Theseus“, zwei Einakter von Milhaud uraufgeführt.

„Aufzeichnungen aus einem Totenhaus“, Oper nach Dostojewski von L. Janaceck kommt in Brünn zur Uraufführung.

Das Deutsche Nationaltheater in Weimar bringt „Ol-Ol“, Oper in 3 Akten von Tscherepnin.

Die Tanzpantomime „Rhapsodie nègre“, von Poulenc wird im Darmstädter Landestheater uraufgeführt.

Die Stadt Münster i. W. entschloss sich unter Richard von Alpenburg zu folgenden Ur- bezw. Erstaufführungen: Pfitzner: Klavierkonzert; Kaminski: Concerto grosso; Richard Gress: Orchestervorspiel, Streichquartett, Madrigale; R. Strauss: Parerga; Respighi: Violinkonzert; Zilcher: Marienlieder; Otto Siegl: Violinkonzert, Klaviertrio, Madrigale; R. Wetz: II. Sinfonie.

PERSÖNLICHE NACHRICHTEN

Dr. Theodor W. Werner, Hannover, kürzlich als ausserordentlicher Professor an die dortige Techn. Hochschule berufen, wurde vom Fürstl. Institut für musikwissenschaftl. Forschung in Bückeburg zum Mitglied ernannt.

Prof. Dr. Arnold Schering wurde zum Ehrenmitglied des Reichsinstituts für Kunstgeschichte in Leningrad ernannt.

Anlässlich der Gründung einer modernen Regieschule wurden Prof. Clemens Holzmeister (Ausstattung), Prof. Dr. Max Graf (Operndramaturgie), Lothar Wallerstein (Opernregie), August Markowsky (Dram. Fach) an die Wiener Hochschule für Musik und darstellende Kunst berufen.

Dr. Halbig, bisher Privatdozent an der Universität Heidelberg erhielt einen Ruf als Professor an die Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik.

VERSCHIEDENES

Anlässlich eines Konzertes Fritz Kreisler's in Lüttich wurde die Stiftung eines „Kreislerpreises“ bekanntgegeben. Dieser soll alljährlich vom Lütticher Konservatorium verliehen werden.

Die tschechoslovakischen Staatspreise für Musik erhielten Leos Janacek für die Oper „Die Sache Makropulos“, und auf dem Gebiet der Symphonie Josef B. Foerster für sein symphonisches Lebenswerk. Auf dem Gebiet der musikalischen Reproduktion wurde u. a. der Prager Operndirigent Ostrcil für die viel angefeindete Aufführung von Alban Bergs „Wozzek“ preisgekrönt.

Die Ortsgruppe Leipzig des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer veranstaltete vom 13. bis 16. November eine Ausstellung neuzeitlicher Musikunterrichtsliteratur im Städtischen Kaufhaus zu Leipzig. In Verbindung mit der Ausstellung wurden am Sonntag, den 13. November im Landeskonservatorium von Richard Wicke, Arnold Ebel und Erich Liebermann öffentliche Vorträge abgehalten.

Mitte Mai wird das Pariser Gastspiel der Wiener Oper stattfinden und sieben Vorstellungen, eine Matinee und ein Konzert umfassen. Zur Aufführung gelangen u. a. „Fidelio“, „Don Juan“, „Walküre“, „Rosenkavalier“ oder „Salome“.

Für die „Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1928“ (die früheren „Donaueschinger Kammermusikaufführungen“) können Kompositionen bis 1. Februar eingereicht werden. Zur Einsendung in Betracht kommen: Kammermusik jeder

Gattung; Filmmusik: Kleine musikalische Bühnenwerke (es empfiehlt sich, vor Inangriffnahme der Kompositionen sich mit der Leitung unter Beifügung des Textes in Verbindung zu setzen): Solo- oder Chorkantaten mit Orgel oder kammermusikalischer Begleitung. Alle Einsendungen (Partitur und womöglich Klavierauszug) sind zu richten an die „Deutschs Kammermusik", Baden-Baden, Städt. Musikdirektion, Heinrich Burkard.

Im Dezember 1927 wird in Moskau eine Konferenz für Soziologie der Kunst stattfinden. Obgleich diese Konferenz ihrem Aufbaue nach nicht den Charakter einer internationalen Konferenz trägt, ist die Teilnahme westeuropäischer Fachgelehrten an den Arbeiten derselben dennoch äusserst erwünscht. Diese Teilnahme kann sich sowohl in Form selbstständiger Referate, als auch in der Durcharbeitung der Referate anderer Konferenzteilnehmer äussern. Einladungen zur Teilnahme an dieser Konferenz wurden bereits an eine Reihe bedeutender Fachgelehrte zugesandt, die Anhänger der Anwendung der soziologischen Methode in der Kunstwissenschaft sind. Über alle mit der Konferenz verbundenen Fragen erteilt das Organisationsbüro der Konferenz für Soziologie der Kunst Auskunft. Adresse: Organisationsbüro der Konferenz für Soziologie der Kunst, Glavnauka, Volkskommissariat für Bildungswesen, (Narcompros) Moskau, USSR.

Der Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer E. V. wird seine nächstjährige Tagung vom 1. bis 6. Oktober 1928 in Darmstadt abhalten und dabei gleichzeitig sein 25 jähriges Bestehen festlich begehen. An besonderen Veranstaltungen sind mehrere Abende im Hessischen Landestheater, ein grosses Chorkonzert, sowie Vorführungen der Darmstädter Akademie für Tonkunst und der dortigen Opernschule vorgesehen.

Die Unstimmigkeiten, welche sich aus dem Preisausschreiben einer amerikanischen Schallplattenfirma ergeben hatten, sind durch das Eingreifen der „Genossenschaft Deutscher Tonsetzer" nunmehr endgültig geklärt worden. Es kommt in keinem Falle eine Vollendung oder Ergänzung der „Unvollendeten Sinfonie" von Schubert in Frage, sondern es sind ein- oder mehrsätzige sinfonische Orchesterwerke einzureichen, „die ausgesprochenermassen von der Kraft der Melodie getragen werden." Näheres ist durch die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, Berlin W. 8, Wilhelmstrasse 57 58, zu erfahren, die für die Zonen Deutschland und Holland zuständig ist.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hans Mersmann, Berlin-Grunewald (Siedlung Eichkamp), Neufertallee 5. Fernsprecher: Uhland 3785 / Für die Anzeigen verantwortlich: Dr. Johannes Petschull, Berlin W 30 / Verlag: B. Schott's Söhne / Geschäftsstelle: Berlin W 62, Wittenbergplatz 3a / Druck: Buchdruckerei Hermann Freyhoff, Oranienburg und Bernau

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. / Sie ist zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt nur durch die Geschäftsstelle „Melos", Berlin W 62, Wittenbergplatz 3 a, Fernsprecher: Steinplatz 294, Postscheckkonto nur Berlin Nr. 19 425 Auslieferung für den Buch- und Musikalienhandel nur Leipzig, Lindenstrasse (B. Schott's Söhne).

Das Einzelheft kostet 80 Pf., das Abonnement jährlich (12 Hefte) 8.— Mk., vierteljährlich (3 Hefte) 2.— Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p. H., Auslandsporto 20 Pf. pro Heft).

Die Schriftleitung bittet vor Einsendung von Manuskripten um Anfrage. Rückporto ist beizufügen. Für unverlangte Einsendungen kann keine Gewähr übernommen werden. Nachdruck nur mit ausdrücklicher Genehmigung gestattet.

Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.— Mk. 1/2 Seite 60.— Mk, 1/4 Seite 35.— Mk. Bei Wiederholungen Rabatte nach besonderem Tarif. Aufträge und Anfragen an die Geschäftsstelle „Melos", Berlin W 62.

Drei Ankündigungen für das Jahr 1928

1. MELOSKRITIK (Werkbesprechung)

Mit dem Januarheft 1928 wird in unserer Zeitschrift eine Werkbesprechung eingerichtet und hierfür ein ganz neuer Weg beschritten werden:

Die Besprechung wird dauernd von einer Kommission ausgeübt und auf dasjenige Material beschränkt, welches eine Diskussion verdient. Schriftleitung und Verlag liessen sich hierbei von der Überzeugung leiten, dass die dauernde lebendige Stellungnahme zum Schaffen unserer Zeit zu den vornehmsten Aufgaben des MELOS gehört, dass sich aber eine solche produktive Kritik wesentlich von den üblichen Zeitschriftbesprechungen unterscheiden müsse.

Die neue Form der Besprechung erstreckt sich auf das gesamte veröffentlichte Material an Tonwerken, aber auch auf ungedruckte Werke lebender Komponisten, soweit es sich um Schöpfungen handelt, die eine solche Würdigung verdienen oder grundsätzlich zu bekämpfen sind. Sie wird also von allem zufällig Eingereichten unabhängig sein und schon durch die Wahl des Stoffes ein Urteil bedeuten.

Die Kritik selbst wird den Geist, aus dem ein Werk geschaffen wurde, und die schöpferische Potenz mehr beachten, als die unter Umständen offenbaren Schwächen einer noch ungeübten Feder und damit die häufigen Fehlerquellen üblicher Beurteilung zu vermeiden suchen. Sie wird bestrebt sein, das einzelne Werk als Teil eines Gesamtschaffens zu werten. Dem Urheber, nicht der einzelnen Äusserung gilt ihr Eintreten.

Das Ergebnis solcher Untersuchungen soll die Verbindung zum Zeitschaffen mit dem Musikleben befestigen und zugleich ein Ratgeber sein für alle, die sich praktisch oder theoretisch um das Zeitschaffen bemühen.

Da die Bedeutung einer solchen Aufgabe die Kraft und Verantwortung eines Einzelnen überschreitet, wurde analog der für die Musikfeste eingebürgerten und bewährten Jury, eine Kommission gewählt, die im gegenseitigen Gedankenaustausch das Urteil bildet, das, zwar auch nur Menschenwerk, immerhin auf einer breiteren Basis steht, als die von so manchen Zufälligkeiten abhängige Äusserung eines Einzelnen.

Der Kommission für Werkbesprechung gehören an: Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter, Heinrich Strobel und Lothar Windsperger.

2. MELOSKRITIK (Aufführungsbesprechung)

Von gleichen Gesichtspunkten aus soll auch die Besprechung der Aufführungen eingerichtet werden. Masstab ist hierbei das Musikleben Berlins, in welchem sich alle wesentlichen Ereignisse des deutschen Konzertlebens spiegeln. Wichtige Ur- und Erstaufführungen im Reiche werden natürlich nach wie vor selbständig behandelt.

Die Aufführungsbesprechung wird von drei Persönlichkeiten ausgeübt, welche der Tageskritik angehören oder ihr nahestehen. Ihr Ziel ist nicht Chronik oder Musikbericht sondern Herauslösung weniger wesentlicher Ereignisse. Aufführungen von mittlerem Niveau fallen nicht in den Rahmen der Besprechung. Dagegen soll es ein Ziel dieser Form der Kritik sein, auch jungen, noch nicht anerkannten Künstlern wirksam zu helfen. Sie bemüht sich, erstarrte Werturteile nachzuprüfen, Schäden aufzudecken und zu einer unabhängigen, reinen und fortschrittlichen Wertung zu gelangen.

Der Kommission für Aufführungsbesprechung gehören an: Hermann Springer, Heinrich Strobel, Werner Wolffheim.

3. MELOSBÜCHEREI

Das neue Unternehmen stellt den Anfang einer ab Januar 1928 im MELOSVERLAG (B. Schott's Söhne, Mainz), fortlaufenden Schriftenreihe dar, deren Inhalte sich zunächst auf Fragen der gegenwärtigen Musik beziehen. Die in der Zeitschrift behandelten Probleme drängen immer wieder über den Rahmen eines einzelnen Aufsatzes hinaus. So soll aus dem Grundgedanken des MELOS heraus und im engen Zusammenhang mit der Zeitschrift eine neue, breite Basis geschaffen werden.

Die Ziele der MELOSBÜCHEREI sind in erster Linie praktischer Art. Brennende Zeitprobleme werden in knappem Raume zusammengefasst; alles weitschweifige Theoretisieren, alle blosse Materialanhäufung wird vermieden. Die Bücherei soll vor allem dem immer grösser werdenden Kreise der Nichtmusiker, welche Fühlung mit der jungen Musik und Anschluss an den Pulsschlag der Zeit suchen, zum notwendigen Führer werden.

Die einzelnen Veröffentlichungen halten sich im Umfang von etwa 80 Druckseiten und haben z. T. Notenbeispiele und Bildbeilagen. Der Preis beträgt ca. 2.50 M. Herausgeber der Sammlung ist der Schriftleiter der Zeitschrift MELOS.

Anfang Januar erscheinen folgende Hefte (Bestellkarte liegt bei):

1. Hans Mersmann: Die Tonsprache der neuen Musik

   Von der Erfahrung ausgehend, dass es viele Menschen gibt, welche den Weg zur jungen Musik mit ehrlichem Willen suchen, aber einfach an den Schwierigkeiten der Sprache scheitern, versucht der Verfasser, eine Grammatik der neuen Musik zu schreiben. Immer vom lebendigen Beispiel ausgehend, wird die veränderte

Lage der Melodik, Harmonik und Rhythmik, die neuen Beziehungen zwischen den Elementen, ihre Auswirkungen im Dynamischen und im Kolorit untersucht. Ein zweiter Teil umreisst die Grundfragen der Form, der neuen Beziehung zwischen Wort und Ton, des Archaismus und der Volksmusik und stellt die junge Musik geschichtlich und soziologisch in die Entwicklung ein.

2. Heinz Tiessen: Zur Geschichte der jüngsten Musik (1913—1928)

Nach der Entwicklung der letzten Vergangenheit zwingt sich allen äusserlich und innerlich Beteiligten die Frage auf, wie sich die verwirrende Fülle der Erscheinungen in die Zeit bindet. Aus den ersten Zeiten des Experimentierens hat die junge Musik über die Brücke der Musikfeste immer mehr Eingang in unser Konzertleben gefunden und steht jetzt fest und unverdrängbar in ihm. Damit schliesst sich der Kreis um ein Jahrzehnt schon zu einem Stück Geschichte. Von dieser Lage geht der Verfasser aus. Er zeichnet den Weg von innen nach aussen. Er gelangt von den inneren Grundlagen der gegenwärtigen Musik aus zu ihren äusseren Grenzen und lässt die Arbeit der neuen und der bestehenden Vereinigungen und Musikgesellschaften noch einmal an uns vorbeigehen. Auch etliche Zeitdokumente, welche, vor kurzem noch Fahnen und Programme, jetzt bereits ein Stück Geschichte geworden sind und einen ganz neuen Sinn offenbaren, werden vollständig oder in Auszügen mitgeteilt.

3. Heinrich Strobel: Paul Hindemith

Zum ersten Mal wird eine monographische Zusammenfassung des Gesamtwerks von Hindemith unternommen. Der persönliche Entwicklungsweg dieses jungen Führenden ist symbolisch für die Entwicklung der deutschen Musik überhaupt. Der allmähliche Ablösungsprozess von Spätromantik und Impressionismus, das leidenschaftliche ungestüme Erlebnis chaotischer Urkräfte und ihre Bändigung zur Form und zur Gestalt ist nicht nur das Schicksal des Einzelnen sondern der Weg unserer Zeit. Dieser Weg wird an Hindemith gezeigt und durch zahlreiche Notenbelege lebendig gemacht. Dabei wurden auch ungedruckte und bisher unzugängliche Werke des Komponisten herangezogen.

SCHRIFTLEITUNG UND VERLAG

ZUM INHALT

Das letzte Heft dieses Jahrgangs stellt sich unter das Thema der Tanzmusik. Dabei handelt es sich nicht um Jazzmusik allein, diese in den Mittelpunkt zu rücken und von verschiedenen Seiten aus zu beleuchten. Die Situation zeigt heute, dass der Jazz nur eine unter den Kräften war, welche sich in den Pulsschlag unserer Bühnen- und Tanzmusik bemerkbar machen.

So wurde der Kreis weiter gezogen. Dabei musste auch die Frage nach der wirklichen Herkunft des Jazz einmal gestellt werden, der sich schon äusserlich als Produkt einer höchst komplizierten Rassenmischung erweist. Weitere Untersuchungen umreissen das Verhältnis von Volks- und Kunsttanz, die Auswirkungen des Jazz im Kunstwerk. In grösserer Entfernung von diesem Zentrum werden die Möglichkeiten einer Befruchtung der Oper durch die Revue geprüft und von der Perspektive der Arbeit des Bauhauses aus neue Ausblicke, auch architektonischer Art, auf Bühne und Ballet gegeben. Regieanweisung und Diagramm eines Tanzes von Oskar Schlemmer versuchen, diese Gedanken bildhaft zu machen. Im inneren Zusammenhang mit dem Problem einer aus dem Volkstum herauswachsenden Kunstmusik erscheint unter den Lebenden die Gestalt des Führers der dänischen Musik Carl Nielsen.

Die Schriftleitung

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

6. JAHR — DEZEMBER 1927 — HEFT 12

INHALT

PREIS: 80 PFENNIG

SCHRIFTLEITUNG: HANS MERSMANN

VERLAG: B. SCHOTT'S SÖHNE * MAINZ

LEIPZIG * LONDON * BRÜSSEL * PARIS

Erich M. v. Hornbostel (Berlin):

ETHNOLOGISCHES ZU JAZZ

Die Frage, ob noch etwas an Jazz afrikanisch ist, ist so schwer zu beantworten als sie leicht gestellt ist. Wenn man afrikanische Negermusik vergleicht, muss man die Frage verneinen. Dennoch: ohne die Neger gäbe es keinen Jazz. Nur liegt seine Heimat nicht in Afrika, sondern in den Südstaaten der Union. All unsre modernen Tänze — und damit der charakteristischeste und zukunftsreichste Teil der gegenwärtigen Musik — haben schwarze Väter oder Grossväter. Sie sind zuerst in irgend einem „saloon" irgend eines Städtchens am Mississippi aufgespielt worden, wo die Negroes unter sich sind. Also Volksmusik in jedem Sinn: nicht von geschulten Musikern komponiert, sondern „jes' grew" — halt so gewachsen — von namenlosen Sängern improvisiert; darum ihrer Natur nach populär, eingängig und in mündlicher Überlieferung weiterlebend.

Wie diese Ragtimes, Shimmies, Blues usw. ursprünglich geklungen haben, wissen wir leider nicht, denn sie sind nie gesammelt worden. Sie sind später für den Druck, die Bühne und den Tanzboden zurecht gemacht worden, teils von farbigen Musikern, die die Originale kannten — wie W. C. Handy, der Herausgeber der „Memphis Blues" —, teils von Weissen, namentlich Ostjuden, die die dann auch neue komponiert haben. Kenner, wie der Negerdichter James Weldon Johnson, versichern, die Weissen hätten auf ihrem Wege von den Kaschemmen der Beale Avenue, Memphis, Tennessee zum Broadway ihre ursprüngliche Farbe verloren. Aber auch diese kann nur ein recht helles Braun gewesen sein.

Denn auch alle andern Lieder der amerikanischen Neger sind keineswegs schwarz. Eine grosse Menge, namentlich von geistlichen Liedern („Spirituals") ist seit 60 Jahren gesammelt und veröffentlicht worden. Sie gehören samt und sonders zur europäischen Volksmusik. Entweder es *sind* Varianten von alten englischen, schottischen, französischen oder spanischen Volksliedern (die sich ja oft in der Kolonie länger erhalten als im Mutterland); oder sie sind erst unter den Negersklaven entstanden — „jes' grew" — als die afrikanisches Singen vergessen und europäisches gelernt hatten.

Es ist erstaunlich und für die Begabung der Rasse kennzeichnend, wie vollständig die schwarzen Sänger sich umstellen konnten. Man denke: sie singen nicht nur die Lieder der Weissen, sondern machen alsbald selbst, und dann ausschliesslich, solche Lieder nach europäischer Art; und so sehr in der Art des Vorbilds, dass es schwer, oft wohl unmöglich ist, eine amerikanische Negermelodie von einer angelsächsischen oder romanischen Volksmelodie zu unterscheiden. Ebenso schwer ist es zugleich, eine Verwandtschaft der amerikanischen mit der afrikanischen Negermusik aufzuzeigen.

Man hat geglaubt, sie in der rhythmischen Figur: Achtel—Viertel—Achtel und in der halbtonlosen Pentatonik zu finden. Aber beide sind nur charakteristisch für schottische, nicht für afrikanische Weisen. Afrikanische Rhythmik wurzelt in der Trommeltechnik, aus der sich die Betonung des „schlechten Takt-

teiles“ als Grundprinzip und so eine grosse Mannigfaltigkeit von Rhythmen ergibt, die den weissen Hörer in Bestürzung versetzt. In dieser Umgebung ist der „Scotch catch“ — der Name stammt angeblich von Burney, der 1748 der italienischen Oper den Missbrauch dieser Figur vorwarf — natürlich kein Stilkennzeichen. Ebensowenig die Fünfstufenleiter, die gewöhnlich „schottisch“ oder „chinesisch“ genannt wird, obwohl in aller Welt, und so auch in Afrika, sich durch die Quint—Quarten—Struktur der Melodie halbtonlose Bildungen ergeben.

Von den Weissen haben die amerikanischen Neger auch die Dreiklangharmonik gelernt, die der afrikanischen Musik fremd ist. Zwar wird auch in Afrika viel mehrstimmig gesungen, aber in Formen, die etwa unsern mittelalterlichen entsprechen (Organum, Diskant, Kanon). Erst in neuerer Zeit geht auch dort, namentlich im Südosten, die Europäisierung erschreckend schnell vorwärts. Schon ein älterer Reisender berichtet: wenn er abends ein Studentenlied vor sich hinsummte, sang es am nächsten Tag sein Boy, am übernächsten das ganze Dorf, am dritten die ganze Gegend. Unter den Wasambara hatten die Missionare Blechorchester, wie die westfälischen Jünglingsvereine sie haben, eingerichtet. Die Kultursaat ging auf: während des Krieges sich selbst überlassen, bereicherten die schwarzen Bläser ihr Repertoire durch europäische, dem Grammophon eines indischen Händlers abgelauschte Gassenhauer, zu denen nun fromme Lieder im Chor gesungen werden.

Es muss als allgemeines Gesetz gelten, dass beim Zusammentreffen verschiedener Kulturen die „höhere“ die „niedrigere“ verdrängt („Kulturhistorischer Entropiesatz“). Bei der Domestikation von „Wilden“ zu Arbeitstieren, ihrer plötzlichen Verpflanzung aus dem afrikanischen Urwald in die Kolonistenbetriebe Amerikas musste das Gefälle sehr steil, der Akkulturationsverlauf sehr stürmisch sein. Der Sklavenhandel hat ein Experiment grössten Masstabes geliefert, dem Anthropologie und Völkerpsychologie entnehmen können, welche Erscheinungen kulturell bedingt, welche, unbeeinflussbar durch die Umwelt, in der Rasse verankert sind. So zeigt sich an den Plantation-Songs, dass die musikalische Sprache, ebenso wie die Wortsprache, zum Kulturbesitz gehört, der völlig aufgegeben und durch anderen ersetzt werden kann. Dagegen bleibt der Neger an der Aussprache des Englischen kenntlich und ebenso an der musikalischen Dialektfärbung, wenn man ihn singen hört und singen sieht. Denn die Bewegungsart, auch die der Sprechwerkzeuge, ist der Rasse eigentümlich, vielleicht sogar ihr beständigstes Merkmal; er kann sie so wenig ablegen wie seine dunkle Haut.

Zu den charakteristischen Zügen seines natürlichen Gehabens gehört auch die Kindlichkeit, der jahrhundertelange Zwangsherrschaft und Pädagogik der allzu erwachsenen Weissen nichts anhaben konnten. Ein schwarzer Reverend in Kingsfisher, Oklahoma, ist seit einem Menschenalter zu jedem Zuge auf dem Bahnsteig, um — ein anderer Gaukler Unsrer Lieben Frau — durch Tanzen und Singen den Unterhalt für seine Kirche zu verdienen, die er selbst gestiftet und erbaut hat und als Bischof, Prediger und Küster betreut. Schwerlich werden sich in angelsächsischen Kirchenliedern so viele Tanzweisen finden wie in den Spirituals, schwerlich auch Texte wie z. B. dieser:

Train is a-coming, oh, yes!
Better get your ticket, oh, yes!
King Jesus is conductor, oh, yes!
I'm on my way to heaven, oh yes!

Und nicht zuletzt: die Neger sind geborene Musikanten. (Was die weissen Amerikaner, glaub' ich, nicht sind.) Diese Überzeugung wird jeder gewinnen, der einmal in einer der grossen Negerschulen, etwa in Hampton oder Tuskegee, das Wunder erlebt hat, wie tausend — ungeschulte! — Sänger ohne Dirigenten sich zu einer Orgel von überirdischem Klang und reichster Farbenstufung zusammenschliessen. Jede Hotel-Pantry, jeder Barbierladen in den Südstaaten haben ihr Vokal-Quartett. „Ja man kann sagen, die ganze männliche Negerjugend der Vereinigten Staaten zerfalle in Quartette" (Johnson). Wo einer eine Melodie anstimmt, fallen drei anderen — „natürlich" — die Begleitstimmen ein. „Halt ihn! Halt ihn!" rufen die Umstehenden, wenn einer auf der Guitarre einen neuen Akkord greift. —

Die Geschichte des Gassenhauers — des Volkslieds der Grosstadt — ist noch zu schreiben. Ihr letztes Kapitel müsste die Entwicklung des Jazz klarstellen. Vielleicht wird sich ergeben, dass seine Anfänge auf die englische Operette des 19. Jahrhunderts zurückgehen (die ihrerseits britischen Volkstänzen verpflichtet sein mag). Ihre Melodik, volkläufig geworden, hätte in den Südstaaten die der alten Reels abgelöst, wäre dort von den Negroes umgesungen und -getanzt worden, um endlich von den Weissen wiederentdeckt, in die Grosstadt zurückgebracht und ihren Komponisten zum Vorbild zu werden.

Soviel ist sicher: weder die Melodien noch die Rhythmen, nach denen heute getanzt wird, sind afrikanisch. (Und schon gar nicht die Instrumente — auch das Banjo ist europäischer, wahrscheinlich portugiesischer Herkunft.) Aber die Befreiung unserer Rhythmik aus den Schablonen, in denen sie erstarrt war; die Wiedererweckung der Kunst des Improvisierens, die wir verlernt hatten; und — hoffentlich — eine wechselseitige Annäherung von Kunst- und Volksmusik, die jeglichen Kontakt miteinander verloren hatten, — all dies werden wir dem Neger und seiner spezifischen Rassenbegabung zu danken haben.

Und wenn uns ein klein wenig von seinem Dadaismus erhalten bliebe, wäre es zu bedauern?

Ernst Schoen (Frankfurt a. M.)

JAZZ UND KUNSTMUSIK

Die in diesem Titel enthaltene Frage nach der Bedeutung des Jazz für die Kunstmusik ist nicht nur auf Grund der praktischen Beziehungen akut, die bereits zwischen dieser Tanzgattung und diesem Musikgebiet vorliegen. Auch theoretisch ist sie naheliegend genug, wenn man die bekannten Tatsachen des historischen Zusammenhangs aller musikalischen Schöpfung mit dem Tanz und

der bereits vorliegenden Fälle der Sublimierung von Tanzformen durch ihr Aufgehen in die Kunstmusik in Erwägung zieht.

In der Literatur der bisher vorliegenden Diagnosen und Prognosen zu unserem Gegenstand halten positiv und negativ einander die Wage. Vor zwei Jahren hat der „Anbruch", die Zeitschrift der in der öffentlichen Diskussion von Modefragen der Musik immer sehr rührigen Wiener Universaledition, zum ersten Mal in deutscher Sprache Meinungsäusserungen über den Jazz gesammelt. Und in diesem Jahr liegt die erste ästhetische Monographie des Jazz vor (die an anderer Stelle dieses Heftes buchkritisch besprochen wird). Wie verhält sich das Stimmenverhältnis im einzelnen? Der Vorspruch des Herausgebers der damaligen Wiener Umfrage ist im Sinn unserer Fragestellung überaus optimistisch gehalten. Was nun die Ausserungen der einzelnen „Diskussionsredner" von damals angeht, so liegt Grund vor, nicht nur ihre Ausführungen selbst, sondern auch ihre musikalische Persönlichkeit, von der aus jene allein zu verstehen sind, wenigstens teilweise kurz zu charakterisieren. Alexander Jemnitz, dessen Aufsatz damals an erster Stelle stand, scheint uns unter dem Titel „Der Jazz als Form und Inhalt" die bei weitem aufschlussreichsten und endgültigsten Worte zum Thema gesprochen zu haben. Seine Untersuchungen, die den Jazz als „universelle Formidee" zu den Quintenparallelen einer historischen Musikepoche in Vergleich stellen und als Grenzfälle „orientalischer" und „okzidentaler" Musik dort einen schöpferischen Primat der Melodie vor dem Rhythmus, hier ihre Abhängigkeit von ihm erschliessen, um zuletzt den Jazz als Auffrischung des „okzidentalen" rhythmischen Inventariums zu kennzeichnen, gipfeln in der Feststellung, dass sein Auftreten den Abschluss einer spezifisch rhythmisch orientierten musikalischen Ara besiegle, und in der Voraussage einer bevorstehenden Reaktion zugunsten des Melos. Hierzu ist zu bemerken, dass Jemnitz nicht nur einer der begabtesten Komponisten der jungen Generation, sondern auch einer der tiefgründigsten musikalischen Theoretiker unserer Tage ist. Die Gründlichkeit seiner Arbeitsmethode erklärt es, dass er in Ungarn als Deutscher bezeichnet wird. Seine hier angedeuteten Ausserungen über den Einfluss des Jazz auf die ernsthafte musikalische Produktion haben, wie gesagt, u. E. im Grundsätzlichen abschliessende Bedeutung.

Ganz anders, nämlich extrem optimistisch, stellt sich in der Diskussion, an die hier erinnert wird, Louis Gruenberg zu unserer Frage. Dieser Musiker, ehemals Klavierschüler von Busoni, lebt seit etwa fünfzehn Jahren grösstenteils in New York. Er ist in der letzten Zeit mit einer Reihe von Arbeiten als Komponist aufgetreten, von denen besonders der „Daniel Jazz" für eine Singstimme und acht Instrumente seit dem Venediger Musikfest der „Internationalen" 1925 Furore gemacht hat. Die günstigen Auspizien, die Gruenberg im April 1925 den Jazz stellt, scheint er mit dem genannten, 1924 geschriebenen und September 1925 in Europa bekannt gewordenen Werk zu erfüllen zu trachten. Er erblickt im Jazz nämlich nicht mehr noch minder als das gegebene Material zur endlichen Verwirklichung der bekannten amerikanischen Sehnsucht nach einer nationalen Kunst für das Gebiet der Musik. Auch drückt er die Meinung

aus (trotz solcher Werke wie des „Ragtime“ von Strawinsky und Weills Oper „Mahagonny“, von denen weiter unten noch ausführlicher die Rede sein wird), dass nur ein Amerikaner „dem Blute, der Erziehung und dem Herzen nach“ das von ihm geforderte Kunstwerk aus dem Geist des Jazz — für dessen Zustandekommen er „Inspiration, Aspiration und Transpiration“ fordert — schreiben könne. Was seine eigene kompositorische Tätigkeit angeht, so ist allerdings zu sagen, dass der „Daniel Jazz“, bisher sein Hauptwerk auf diesem Gebiet, dem zugrunde gelegten Text entsprechend wohl eine Literarisierung, keinesfalls aber eine musikalische Sublimirung von Melos ùnd Rhythmus der Negervolksmusik darstellt. In weiterer Verfolgung seines kompositorischen Ziels und im Sinn einer Wahlverwandschaft hat Gruenberg im vergangenen Jahr den Gesang-Klavier-Aussgaben der bekanntesten „Negro Spirituals“ eine neue hinzugefügt, deren Klavierstimme gelegentlich Farbe und Technik von Jazzinstrumenten zu imitieren sucht. Er vergleicht in seinem Vorwort die kuriose Synthese von christlichem Puritanismus und primitiver Schaffenslust, welche ja in Wahrheit diese Gesänge darstellen, an Bedeutung den „religiösen Exaltationen eines Bach“, ein Vergleich, dem das hier umrissene Formideal seines Autors die besondere Würze verleiht.

Darius Milhaud fügt der Diskussion, von der wir berichten, eine seiner zahlreichen Äusserungen über den Jazz an, deren erste s. Zt. in einem jener Vorträge enthalten war, mit denen die Sorbonne aktuelle Kunstprobleme durch berufene Interpreten an ihre Studenten herantragen liess. In unserm Fall hat er einen Aufsatz nicht so sehr über den Jazz als musikalische Form selbst, als vielmehr über die Jazzband und die nordamerikanische Negermusik beigesteuert. Er schreibt vorwiegend referierend über beide Erscheinungen und nimmt zu unserem Problem nur unter zwei Gesichtspunkten Stellung. Positiv rühmt er als der gewiegte Instrumentalist, der er ist, die Entwicklung, welche die Jazzmusik einigen Instrumenten gebracht hat. Auch uns scheint dies allerdings der bemerkenswerteste Einfluss des Jazz auf die musikalische Arbeit im eigentlichen Sinn zu sein. Wir werden darum auf diesen Punkt weiter unten noch einmal zu sprechen kommen. Negativen oder jedenfalls skeptischen Sinn scheint dann aber Milhauds Forderung nach einer ernsthaften Musik für die klassische Jazzbesetzung zu haben. Bekanntlich konnte diese Forderung bisher nur ganz gelegentlich erfüllt werden, und sicher wird sich auch die noch zu erwartende Erfüllung in ganz bescheidenen Grenzen halten, da sowohl Instrumentation wie Struktur des Jazz ipso facto den engen Rahmen der Spezialität bedingen. Auch hierüber wird noch einiges zu sagen sein. — Ganz ähnlich historisierenden Inhalt wie der Artikel Milhauds hat auch der des amerikanischen Musikjournalisten Saerchinger. Er prophezeit dem Publikum des Jazz das Irrenhaus, wenn er nicht den — auch von Milhaud, wenn auch in weniger monumentaler Weise wie von Gruenberg geforderten — Ernst fände. — Der englische Komponist Grainger schliesslich, bekannt als geschickter Glätter vieler Volksmelodien, freut sich wie Milhaud an der Vervollkommnung der Instrumentaltechnik, die der Jazz mit sich bringt. Er spricht ihm gleichzeitig jede Möglichkeit eines Einflusses auf die Kunstmusik ab.

So viel über die Diskussion des „Anbruch“ im Jahre 1925, die scheinbar ohne weitere Folgen geblieben ist. Vor einigen Monaten ist nun auch die bereits erwähnte Monographie des Jazz von Paul Bernhard erschienen, von deren Kritik an dieser Stelle nur das für unsere Fragestellung wichtigste vorweg genommen sei. Das Büchlein, das durch die Urbanität seines Stils hoch erfreut, rangiert den Jazz mit klugen Bemerkungen unter einer Reihe von Gesichtspunkten an seinen Platz in der Zeit ein. Sein einziger und allerdings nicht zu übersehender Fehler scheint uns der pathetische Optimismus des Verfassers für die Zukunft des Jazz, ein Fehler allerdings, der möglicherweise aus der wiederum sympathischen Eigenschaft der Erwärmung für den geschilderten Gegenstand zu erklären ist. Das aufschlussreichste Kapitel der Bernhardschen Schrift dünkt den Schreiber dieser Zeilen — sicher völlig entgegen den Intentionen des Verfassers — dasjenige über die Industrie des Jazz. Denn wenn auch der Gründe für die Herrschaft, die der Jazz über unsere Leiber und unsere Gedanken ausübt, sicher eine ganze Reihe sind, so scheint uns doch derjenige der enormen Geldbeträge, die für die Errichtung und Erhaltung dieser Herrschaft umgesetzt werden, noch kaum je genügend berücksichtigt. Man ist im allgemeinen, zumal bei uns in Deutschland, leider lange nicht genug realistisch und wirtschaftskritisch eingestellt, um sich die primitive Inaugurierung und Mache geistiger Konjunkturen durch wirtschaftliche Interessenten offen genug einzugestehen. Ich möchte nur darauf verweisen, wie viel von der jährlich wechselnden Literaturkonjunktur der Wirksamkeit des Verlegergeschäfts zuzuschreiben ist. Ich möchte nicht anstehen, zu behaupten, dass in der literarischen Geringschätzung, z. B., deren sich in diesem Augenblick in Deutschland Strindberg oder auch Wedekind, in der Hochschätzung und Überschätzung, deren sich z. B. Jack London zu erfreuen hat, zu einem gewaltigen Teil ganz einfach Wellenbewegungen der Konjunkturmache des Buchgeschäfts zum Ausdruck kommen. Ebenso also verdient es u. E. dick unterstrichen zu werden, dass in keinem Kulturgeschäft, selbst in dem des Rundfunks nicht, jemals solche Summen umgesetzt wurden und werden wie in der Jazzindustrie. Auch die übrigen Gründe ihrer Volkstümlichkeit scheinen uns übrigens einen andeutungsweisen Vergleich zwischen Jazz und Rundfunk zuzulassen. So wird vor allem bei beiden Erscheinungen ein unvergleichlich geringes Mass von Anstrengung durch ein gleichfalls unvergleichlich grosses Genussquantum belohnt. Auch die unverantwortliche Anonymität der Betätigung bieten beide ihren Adepten. Der Jazz löst die primitive Leidenschaft der sinnlichen Gleichförmigkeit in der Bewegung aus, die bekanntlich bis zum Blutrausch und zum Veitstanz gesteigert werden kann. Der Rundfunk gibt dem nicht viel komplizierteren Geltungstrieb das gesamte Kulturchaos als Nahrung.

Wir kommen nun zum zweiten Teil unsres Rechenschaftsberichts, in dem wir kurz die unbestreitbaren Verdienste des Jazz um die Kunstmusik resumieren wollen. Diese Verdienste beziehen sich u. E. auf die Technik einiger Instrumente und haben nach dreierlei Richtung Bedeutung. Einmal hat hier in einem Umfang wie noch kaum je seit den Anfängen der Instrumentengeschichte das Instrumentarium einer Volksmusikbewegung die Brauchbarkeit seiner Instrumente für die

Kunstmusik in einem Masse erwiesen, die einer völligen Neuentdeckung einer Reihe dieser Instrumente gleichkommt. Die Bereicherung der Ausdrucksformen wie der Klangfarben des Schlagzeugs, die von der Jazztechnik zumindest ihren Ausgang nimmt, bedeutet u. E. für das Sinfonieorchester so viel wie ein historisches Ereignis erster Ordnung. Niemals wieder sollte es ferner in Zukunft möglich sein, die Familie der Saxophone, an ihrer Spitze das Altsaxophon, in ein subalternes Bereich wie das des Militärorchesters zu verdammen. Selbst die Jazztechnik des Banjo hat ein so bedeutungsvolles Licht auf die rhythmische Verwertbarkeit der ostinaten Pizzicati der Saiteninstrumente geworfen, dass zwar der Bann seines eigenen engen Spezialgebrauchs nicht gebrochen wurde, dass aber diese neue Verwertbarkeit der Saiteninstrumente selbst so etwas wie eine instrumentelle Neuentdeckung bedeutet. Wer weiss, ob z. B. vor allem die fast um das doppelte vermehrte Technik der Harfe, die der grösste lebende Harfenspieler, der Amerikaner Salzedo, mit seinem neuen Lehrbuch der Harfe geschaffen hat, ohne dieses Beispiel der Jazztechnik des Banjo so schnell ausgereift und so reich geworden wäre.

So viel in puncto Neuentdeckung. Von mindestens ebenso grosser Bedeutung dürfte aber die Erweiterung der Technik seiner Instrumente selbt sein, die uns der Jazz beschert hat. Wir teilen nicht den Aberglauben, dass einzig und allein gerade die Jazzband zwangsläufig die herrliche Virtuosität hervorbringen konnte, deren sich ihre guten Vertreter erfreuen. Wir glauben vielmehr, dass jede musikalische Arbeit, die sich wirtschaftlich und künstlerisch im Brennpunkt der öffentlichen Aufmerksamkeit entwickelt und von ihren Konkurrenzforderungen abhängt, ähnlich gute Resultate erzielen kann. Ganz abgesehen vom allbekannten Auslesewettstreit der Virtuosen, der Dirigenten, Orchester usw. — der ja übrigens auch von den Ansprüchen eines amerikanischen Publikums seine letzten Diktate emgfängt — verweisen wir nur auf die erstaunliche Erweiterung der Streichquartettechnik, die z. B. in letzter Zeit von mindestens drei Stellen — Strawinsky, Schönberg bezw. Alban Berg und Kodály und Bartòk — von überall also, wo produktive Fachleute am Werke waren, ihren Ausgang genommen hat. Ebenso unbestreitbar bleibt es aber und, wie wir gleich sehen werden, epochales Verdienst, was die Jazztechnik für die Bläser geleistet hat. Ob wir nun die mehr äusserliche Errungenschaft der verschieden wirksamen Dämpfer und ähnlicher Neueinrichtungen, oder vor allem die nicht genüg zu preisende Erschliessung von Neuland im Gebrauch der Instrumente selbst betrachten, sie heisse nun Vibrato, Glissando, Zwischentöne, Vergrösserung der erreichbaren Tonskala überhaupt oder wie sonst immer.

Mit der Erläuterung der epochalen Bedeutung, die wir diesem letzten Verdienst des Jazz um die Instrumentaltechnik zuschreiben, kommen wir zu der dritten grossen Leistung, die er u. E. auf diesem Gebiet vollbracht hat, und die uns auch noch nicht genug ausgesprochen und fruktifiziert zu sein scheint. Es ist eine alte Frage, jener nach der Priorität des Huhnes oder des Eis vergleichbar, ob nämlich in der Geschichte der musikalischen Bewegungen jeweils instrumentelle

Entdeckungen der Technik oder instrumentelle Forderungen der Komponisten die ersten Impulse für eine neue musikalische Entwicklung geliefert haben. Sicher und leicht verständlich scheint nur so viel, dass jedenfalls die Instrumentalisten selbst — zumal im Orchester — sich besonders konservativ an die Lehre ihrer Ausbildungszeit zu binden, sich am schwersten neuen Anforderungen an ihre Spieltechnik zu fügen pflegen. Der Schreiber dieser Zeilen erinnert sich eines jahrelang zurückliegenden tragikomischen Vorgangs, wo ein Fagottist des Philharmonischen Orchesters in Berlin in einer von Busoni geleiteten Probe es mit seiner Musikerehre für schlechterdings unvereinbar erklärte, eine Stelle in Bartòks Scherzo für Orchester zu produzieren, die heute in jedem besseren Orchester wahrscheinlich unbemerkt mitlaufen dürfte. Die Beispiele solcher Vorfälle sind ja ausserordentlich zu häufen und allbekannt genug. Aber ich möchte mich dafür verbürgen, dass selbst die Solobläser erstrangiger Sinfonieorchester sich nicht ohne Hängen und Würgen in den ihnen zur Aufgabe gestellten ernsten Werken solchen Anforderungen unterziehen würden, die ihre Kollegen von der heiteren Jazzband ständig nicht nur mit überaus erquicklicher Virtuosität befriedigen, sondern sich sogar selbst in der Lust des Spieltriebs zur Aufgabe stellen, um sie restlos zu lösen. Dies also lehrt uns der Jazz, dass die instrumentellen Forderungen, die ein fachlich gebildeter Komponist dem Orchester stellt, keine Hirngespinste „vom grünen Tisch" zu sein brauchen, sondern dass es gilt, den reaktionären Konservatismus der Instrumentalisten anzustacheln, dass es gilt, noch ungefähr allen Instrumenten des Orchesters unabsehbare weitere Möglichkeiten ihrer Wirksamkeit zu erschliessen.

Wir streifen hier kurz das Gebiet der pädagogischen Spezialliteratur des Jazz. Die bisher bekanntesten Lehrschulen der Jazzmusik, eine amerikanische von Zez Confrey und eine deutsche, sowie ähnliche noch speziellere, haben hauptsächlich Anweisungen für die eben erwähnte Erweiterung der Technik der einzelnen Instrumente zum Gegenstand. Daneben werden Schemata für die Instrumentation und für die schulgemässen freien Kadenzen des Jazzspiels sowie für die jazzmässige Bearbeitung von Melodien — Rhythmisierung, instrumentelle Aufteilung, vielleicht noch gelegentlinh Harmonisierung — gegeben. Soweit also diese „Jazzschulen" den Rahmen der unmittelbaren Gebrauchsanweisung, des Rezepts überschreiten, enthalten sie Erfahrungstatsachen über die virtuose Erweiterung der Technik einzelner Instrumente, die hoffentlich recht bald in das allgemeine Studium dieser Instrumente als obligatorisch aufgenommen werden. Auch eine für demnächst angekündigte „Jazzschule" von Etté wird sich wahrscheinlich in diesen Grenzen halten.

Abschliessend wollen wir kurz auf einige typische Kompositionen eingehen, wo wirklich bereits die so wirkungsvolle wie unbestimmte Jazzform auf das musikalische Schaffen höherer Ordnung eingewirkt hat. 1918 trat nach Milhauds Bericht der Jazz zuerst in Paris auf. Im gleichen Jahr hat Strawinsky im Zusammenhang der „Soldatengeschichte" seine erste „jazzmässige" Komposition geschrieben, die, ebenso wie ihre beiden Nachfolger im folgenden Jahr, in selbstverständlichem Stilgefühl sich auf den in der Tanzgeschichte damals bereits

historischen Ragtime bezog. Denn auch das ist ja eine Voraussetzung der kunstmässigen Stilisierung einer Form der Volksmusik, dass es sich nämlich um eine nicht mehr im Gebrauch befindliche solche Form handelt. Ausnahmen haben scherzhaften Gelegenheitssinn oder verlassen das Gebiet der Gebrauchsmusik in Wahrheit gar nicht, wie z. B. Saties „Foxtrot“ aus „Parade“, der eben ein ganz gewöhnlicher Foxtrot ist und bleibt. Wenn, wie wir glauben, die symbolkräftige Stilisierung gewöhnlichen Rohstoffs, wenn seine Umformung ins Prototyp, zum Urbild, zur Idee eine der grossen künstlerischen Aufgaben ist, so ist Strawinsky wahrlich ein grosser Künstler. Denn wie in all seinen Werken auf folkloristischer Grundlage, wie in den „Pribaoutki“, im „Renard“, in „Mawra“, in der „Soldatengeschichte“, in den „Noces“, wie dann auf andere Art in den durch die Orchesterfassung berühmt gewordenen beiden 3- und 4händigen Suiten, so hat Strawinsky auch in seinen drei Ragtimes allem, was im Jazz Typik und Bedeutung hat, ein Standbild aus Erz errichtet. Er konnte kaum einen musikalischen Gegenstand finden, der seiner eigenwilligen Schöpferlaune weniger Widerstand, weniger Eigenart entgegengesetzt hätte. Denn was ist der Jazz als Tanz in seiner obligaten Form? Doch nicht etwa die Synkope? Die Synkope hat schon in manchen Stadien der Geschichte musikalischer Formen und Mittel ihre bescheidene Rolle unter anderen rhythmischen Wirkungsmöglichkeiten gespielt. Und seit Strawinsky gar und in der heutigen Kunstmusik ist sie in konstruktive Zusammenhänge gerückt, die mit dem Jazz schon gar nichts mehr zu tun haben und seine bescheidenen Vorstellungen von ach so süsser Wildheit bei weitem überschreiten. Nein, nicht die Synkope ist die Erfindung der Jazzkomposition, sondern ihre Anwendung — zugleich mit einigen anderen rhythmischen Tricks — auf eine Volkslied- oder Gassenhauermelodik übelster Heiterkeit und Sentimentalität. Nimm dem Jazz die Synkope, und es bleibt die Armut der täglichen Gebrauchsmusik. Nimm ihm die freche oder sentimentale Melodie, und es bleiben ein paar armselige rhythmische Mittelchen. Besonders im „Ragtime für 11 Instrumente“ (wohlgemerkt nicht für Jazzbesetzung, die für seine Zwecke viel zu einförmig gewesen wäre) und in der „Piano-Rag-music“ hat der Genius des Komponisten der Armut dieses Gegenstandes eine Grösse abgewonnen, die ihn ins Monumentale erhebt. Die peinliche Einförmigkeit des Zweitakts wird wie ein Spielzeug von Akzent zu Akzent verschoben oder ins mythisch Negerhafte zurückverwandelt, die mechanisierten Melodiefloskeln der Jazzflottheit, dieses Yankee-Negertums, erhalten die Bedeutung melodischer Aufschreie, einer Thematik, an der sich die Rondoform der Komposition organisiert. Die Forderung künstlerischer Moral, die von einem Kunstwerk verlangt, dass es, um vollkommen zu sein, die Idee, aus der es stammt, mit einmaliger, unnachahmlicher Klarheit ausdrücken müsse, schien in diesen Gelegenheitswerken wirklich restlos erfüllt. Was danach kam, wie Hindemiths Versuche in op. 24, I und op. 26, hat bestenfalls den gleichen Sinn. Aurics und Wiéners Arbeiten gar sind Literatur wie die oben genannten von Gruenberg. Und der wunderbare Jazzpianist Wiéner täte darum ganz recht, wenn er völlig zum Salon- und zum Jazzspiel zurückkehrte.

So hätte man glauben können, dass die Erregung über den Jazz in den

letzten Jahren in ihre natürlichen Schranken zurückgetreten, dass sein so viel erwogener Einfluss auf die Kunstmusik sich auf die einzig denkbare Form gelegentlicher Spielerei beschränkt hätte. Dem steht aber entgegen, dass die Oper als komplexeste musikalische Form stets zuletzt von der Wellenbewegung einer musikalischen Mode, Revolution oder sonstigen Veränderung mitgerissen zu werden pflegt. So haben denn auch erst in diesem Jahre zwei sogenannte „Jazzopern" die Gemüter der musikalischen Öffentlichkeit scheinbar in ziemliche Wallung versetzt, über die hier zum Schluss noch kurz referiert sei. Wie die stilisierte Kunstform überhaupt — in unserem Falle in Strawinskys Ragtimes — ihren Gegenstand ins Ewige, Typische verwandelt, gleich der mythologischen Verwandlung von Menschen in Sterne —, so misst das dramatische Werk seinen Gegenstand handelnd an Ewigkeitsmasstäben. Sollen wir nun die beiden Opern, die mit unserem Thema zu tun haben, unter diesem Gesichtspunkt werten, so scheint uns, dass Ernst Kreneks „Jonny spielt auf" das Ungenügen einer nur literarischen Annäherung an das erstrebte Ziel erkennen lässt, ein Ziel, das Kurt Weills „Mahagonny" hingegen uns erreicht zu haben scheint. Dem Sinn unserer Fragestellung entsprechend sind natürlich beide Werke keine „Jazzopern", sondern eben „Antijazzopern". Kreneks „Jonny" ist ein Musikdrama aus dem Geist Wagners mit ewiger Sprechmelodie und Leitmotiv. Ungefähr vier Tanzmelodien sind an Stellen, wo es die Handlung verlangt, eingesetzt und werden auch gelegentlich motivisch verwandt und abgewandelt. Die moralische Erledigung des Jazz, seine verwandelnde und sublimierende Einbeziehung, die ein solches Kunstwerk uns schuldig gewesen wäre, bleibt bei Krenek auf das Libretto beschränkt. Scheinbar ist der Künstler zu ernst, zu sentimental und literarisch zu voreingenommen, als dass er die Aufgabe, die er sich stellte, hätte vollbringen können. Denn dass er sie sich ernsthaft gestellt hat, ist sicher, das Werk zeigt genug Stellen starker schöpferischer Anteilnahme, nur dass sie nichts mit dem Jazz zu tun haben. Und dass er sich gerade diese hier von uns gemeinte Aufgabe stellte, muss um der Klarheit seiner Intention willen angenommen werden. Sie aber hat er also nicht gelöst. — Brechts Texte zu Kurt Weills „Songspiel" „Mahagonny" lesen sich beim ersten Male wie snobistische Wichtigtuerei. Aber was hat nicht die Musik, was hat nicht die Verwirklichung der Aufführung aus diesem Gegenstand gemacht. Kein Mittel des Jazz, das Weill nicht zum Zweck einer gewaltigen dämonischen Persiflage in Anspruch genommen hätte: Technik, Rhythmus, Banalität, Instrumentation, sie alle gewinnen in dieser schneidend kurzen Opernfarce Ausmass und Bedeutung einer Gefahr, die die Gefährlichkeit aller Kunstschöpfung zuletzt noch ahnungsvoll mit aufdämmern lässt. Und die Handlung gibt dem allen die Menschlichkeit der Schaubühne, welche Furcht und Hoffnung in uns erregen soll.

Sollte es nun nicht endgültig überflüssig geworden sein, den Einfluss des Jazz auf die Kunst zu diskutieren? Sollte Weills Werk nicht vielleicht eher Anlass gegeben haben, auch einmal die Möglichkeit eines heilsamen Einflusses der Kunst auf den Jazz in Erwägung zu ziehen? Sollte es uns nicht gleich aller echten Kunst die tröstliche Geltung einer vom Geist geordneten, von Seele durchfluteten Welt immer wieder einmal gewiesen haben?

Oskar Schlemmer (Dessau)

AUSBLICKE AUF BÜHNE UND TANZ

Die gegenwärtig stattfindende durch das Zeittempo bestimmte Umwertung der Kunstbegriffe macht nötig, seither zweifelsfreie Begriffe mit Gänsefüsschen zu versehen, um deren Relativität augenfällig zu machen. „Kunst" ist, seitdem sie einmal für tot erklärt wurde, in gewisseln Zirkeln ein sehr anrüchiger Begriff geworden, desgleichen „Malerei", seitdem gemeint wird, dass Film und Photographie ihr den Todesstoss versetzen. „Baukunst" ist ebenso fragwürdig geworden wie „Architektur", seitdem die Sachlichkeit und überdies anonyme Arbeitsleistung des Konstrukteurs und Ingenieurs vorbildlich geworden sind. Sicher liegt der Fall ähnlich auf musikalischem Gebiet, und es dürfte interessant sein, zu beobachten, ob „Kunst" eines Tages wieder ohne Gänsefüsse zu gehen imstande sein wird. — Kommunismus, Sozialismus, Demokratie haben versucht, die politischen Begriffe auf das autonome Reich der geistigen Produzenten auszudehnen, aber entgegen allen Nivellierungstendenzen ist es der autokratische Name, der uns überall in die Augen springt, sei es Lenin, Meyerhold, Schaljapin, Chaplin, Grosz oder Hindemith. Am Bauhause in Dessau z. B., diesem im Brennpunkt der sozialen wie künstlerischen Fragen stehenden Institut, werden heisse Kämpfe ausgefochten um die Begriffe der Anonymität der Produktion, um kollektive und, wie der jüngste Begriff heisst, kooperative Arbeit: der Arbeit Aller und eines Jeden am gemeinsamen anonymen Werk. Aber selbst das russische Vorbild anerkennt nur bedingt diese neue Ethik der Arbeit, die, vielleicht utopisch, heute noch in weiter Ferne, dennoch uns Deutschen möglicherweise vorbehalten bleibt, eines Tages zu erfüllen.

Wenn ich im folgenden vom Standpunkte des „Bildners" (Maler, Plastiker, Konstrukteur) schreibe, so muss ich es den Musikern überlassen, ihrerseits die etwaigen Parallelen zu ihrem Schaffensgebiet zu ziehen, wobei ich überzeugt bin, dass solche existieren.

Ohne Zweifel hatte an der Herausbildung der modernen Architektur die voraufgehende Malergeneration einen nicht unbedeutenden Anteil. Lange zuvor existierten in der Malerei die konstruktiven Bildgebäude und imaginären Raumphantasien, ehe sie Wirklichkeit wurden, im grossflächigen, geradlinigen, visuell konzipierten modernen Bau. Dieser, weiterhin mächtig gefördert durch den Zustrom neuer Energien aus der Welt der Technik und des Ingenieurs, ist, wie alle Architektur, einfachstes und gewaltigstes Beispiel von Abstraktion: die im Gegensatz zur Natur hart und klar aufgerichtete Form. Die letzte Phase der abstrakten Malerei, der Konstruktivismus, negierte auch konsequenterweise den Begriff Malerei, um sich in die farbig-formalen Raum- und Flächendemonstrationen der modernen Bauweise zu verflüchtigen oder in Photographie, Film und farbiger Lichtprojektion die Erfüllung der modernen Forderungen zu sehen. — Der Einfluss der Maler auf das Szenische der Bühne wandelte sich genau entsprechend dieser Entwicklung. Fast alle Richtungen der modernen Malerei, Kubismus,

Futurismus, Expressionismus, Suprematismus, Surrealismus, Konstruktivismus erlebten ihren Reflex, bisweilen sogar ihre Erfüllung, im Rahmen der Bühne. Neben durchaus positiven Resultaten entbehrt es hingegen nicht der Komik, wie z. B. das russische Ballett Diagileff den Ehrgeiz hat, jeden der Prominenten in Paris lebenden Maler in Szenenentwürfen zu Wort kommen zu lassen, selbst einen so monomanen, abseitigen Typ wie Utrillo, wobei sich bisweilen Kombinationen ergeben von einer seltenen Beziehungslosigkeit zwischen Szene und Ballett. Es sind die Ausklänge eines spielerischen Aesthetizismus, der das „Bühnenbild" wörtlich nimmt und eben das gemalte Bild auf die Bühne transponiert. Die Bühne als Raumkunst, als schöpferische Raumgestaltung, fand eher bei Tairoff, mehr noch vermutlich bei Meyerhold ihren Ausdruck und findet ihn bei der jüngsten Bühne, die wir in Deutschland haben, bei Piscator. Kühn und folgerichtig proklamiert sein szenischer Chef „die Abschaffung des Bühnenbildes". Zwar ist die Abschaffung solange eine relative, solange der Guckkasten besteht, der Ausschnitt und Sicht bestimmt und dessen Rahmen stets zu bildmässigem Vergleich herausfordern wird. Aber die Tat Piscators, den Film der Bühne dienstbar zu machen, die gemalte Kulisse durch technische Konstruktionen zu ersetzen und, wie zu vermuten ist, künftig alles heranzuholen, was moderne Technik und Erfindung bieten, ist ein gewaltiger Fortschritt in der bühnenkünstlerischen Entwicklung in Deutschland. Er wird es vollends sein, wenn das Projekt von Gropius, das Totaltheater, Wirklichkeit geworden sein wird; wenn aus den Forderungen des Regisseurs, der das ganze Register unerfüllter Wünsche zieht; wenn aus den Aktualitäten des Architekten, der mit solchem Theaterbau einen Schritt in Neuland tut, (da es sich dabei um die Anwendung unerprobter, weil erstmaliger Konstruktionen und Baumethoden handelt), das baukünstlerische Phänomen entstanden sein wird, das den theatralischen Stil der nächsten zehn Jahre bestimmt. Fast möchte man sagen: schade! dass das „politisch Lied ein garstig Lied" nur darin gesungen werden solle. Denn so wenig für das politische Theater ein Forum existiert, so wenig existiert es für alle die Bestrebungen, die jenseits des Politischen, sich um die Gestaltungsmöglichkeiten modernen Theaters überhaupt bemühen. Streng genommen wäre das politische Theater, je mehr es „moralische Anstalt", je mehr es Parteiversammlung ist, auf dem nackten Brettergerüst abzuhandeln, in Parallele zu der religiösen Reformation, die den schmucklosen Betsaal der Protestanten dem pompösen Aufmarsch der vereinigten Künste in der katholischen Kirche gegenüberstellte. Jetzt ist es so: eine Idee ist gegeben und als Mittel zum Zweck, sie zu demonstrieren, werden alle Errungenschaften moderner Technik und Erfindung mobil gemacht. Dies geschieht in solchem Masse und mit solcher Eindruckskraft, dass — o Paradox! — die Idee fast darüber vergessen wird. Diese Macht des Optischen und der Erscheinungswelt weist die Richtung für das moderne Theater überhaupt, von dem das speziell Politische nur ein Teil des Gesamtgebietes Bühne ist. Wohl sind die Schranken der alten Aesthetik durchbrochen; es herrscht eine Verwirrung der Kunstbegriffe, wie immer, wenn eine Neuordnung im Gange ist. Gewiss handelt es sich nicht nur um das Formale und nicht nur um Formalismus. Es handelt

sich um die Erweckung der künstlerischen Mittel an sich; um die Kraft des Elementaren, Einfachen; um die Entfaltung des freien schöpferischen Spieltriebs, der aus dem Unbewussten, Absichtslosen noch immer die besten Werte zeitigt.

Gibt es z. B. politische Musik, die ohne Kommentar als solche erkennbar wäre? Wohl ebensowenig wie es politische Farben gibt (das Rot des König- und Kardinalmantels ist dasselbe wie das der Fahne der Revolution). Politische Musik wird ohne Maschinenrhythmus und ohne Marsaillaise und Internationale nicht erkennbar sein. Ist nicht gerade an der Musik, dieser selbstherrlichen, sich-selbst-genügenden Kunst am deutlichsten erwiesen, wie aus den reinen Mitteln geschaffen wird, diese im Verein mit Instrument und Empfindung die Form erzeugen und die Schöpfung in einer die Form stark betonenden Bezeichnung wie Sinfonie, Suite, Sonate, Fuge, Trio usw. zum Ausdruck kommt? Die Malerei beneidete bisweilen die Musik um ihre exakten Prägungen nach der Seite der Abstraktion und des Absoluten und zur Zeit des Expressionismus übertru en die Maler kurzerhand die musikalischen Bezeichnungen auf ihre Produkte. Goethe hoffte, dass der „Generalbass in der Malerei" gefunden werden möchte. Jedoch: es gibt bis heute in der Malerei kein absolutes Gesetz. Es gibt Proportionslehren, den goldenen Zirkel und es gibt die verschiedenen Systeme der Farblehren (Schopenhauer, Goethe, Runge, Newton, Helmholtz, Ostwald), grundsätzlich verschieden durch die einerseits wissenschaftlich-ordnende, andrerseits künstlerisch-empfindungsgemässe Betrachtungsweise. Ich weiss nicht, wieweit die systematischen Untersuchungen gediehen sind, die eine Identität von Farbe und Ton, Klangfarbe und optischer Farbe festzustellen bestrebt sind. Ich kenne nur die Fechner'schen Untersuchungen, welche die Vokale und Konsonannten farbig zu determinieren sich bemühten. Diese Dinge werden wohl immer der subjektiven Empfindung preisgegeben bleiben. Es ist verführerisch, z. B. A als Blau, O als Rot usw. zu bezeichnen, weil der Buchstabenakzent in Silbe und Begriff übereinstimmt. — Der Bildner (Maler, Plastiker, Konstrukteur) trägt seine Welt in sich ebenso wie der Musiker die seine. Kreuzungen und Verbindungen der Gebiete werden immer fruchtbar sein und zwar um so eher, je mehr der Maler Ohren hat, zu hören und der Musiker Augen, um zu sehen. Die Parallelität und Divergenz, die verschiedengeartete Gesetzlichkeit beider Gebiete vermögen beiderseits zu bereichern. Eine Statistik würde zwar feststellen, dass es mehr musizierende Maler als malende Musiker gibt (Schönberg ist der einzige mir bekannte Malermusiker).

Äussert sich also die Trennung von Musik und Malerei in ihren exklusiven, autoktratischen Darbietungen in hier: Konzertsaal, dort: Kunstsalon, so ist ihre Verbindung hergestellt auf dem alles vereinenden Gebiet der Bühne und ihren dahinzielenden Bestrebungen.

Um mit abstrakten, flächig-zweidimensionalen Versuchen und Beispielen zu beginnen, sei zunächst des abstrakten Films von Viking Eggeling † gedacht, der ersten Tat auf diesem Gebiet und das Ergebnis intensiver, jahrelanger Arbeit, vorgeführt in der Novembergruppe in Berlin mit Begleitmusik von Stefan Wolpe. — Lázlo's Farblichtmusik wird im Resultat immer fragwürdig bleiben, solange der farbige Komplex derart ungestaltet bleibt. Hingegen werden die

„Reflektorischen Lichtspiele“ von L. Hirschfeld-Mack (Bauhaus) in ihrer farbig-formalen Präzision und einfallsreichen Erfindung, wenn auch im Gegensatz zu Lázlo mit einfachstem Apparat operiert wird, der Weiterentwicklung wert sein. — Sind dies Film- oder bewegte Flächenprojektionen, so bedeutet das „Mechanische Ballett“ von K. Schmidt und G. Teltscher (Bauhaus) mit improvisierter Begleitmusik von H. H. Stuckenschmidt den Schritt in den Raum, indem grosse abstrakte starkfarbige Flächenformen von unsichtbaren Tänzern getragen und rhythmisch bewegt, eine überraschend einfache, schlagende Wirkung erzielen. In meinem „Figuralen Kabinett“ mit Jazzmusik von G. Münch ist dieses Prinzip in 20 verschiedenartigen starkfarbigen Groteskfiguren variiert. — Erlauben diese Flächenfiguren nur axionale Bewegung (seitlich, vor- und zurück; Heben, Senken, Pendeln, Schwingen), so repräsentiert wohl mein „Triadisches Ballett“ den Typus des Räumlich-Plastischen in dieser Folge, da die abstrakten plastischen Formgebilde von leibhaftigen Tänzern getragen und getanzt werden. Kein Geringerer als Paul Hindemith hat dazu eine Musik für mechanische Orgel geschrieben, in welcher Fassung das Ballett auf dem Donaueschinger Kammermusikfest 1926 zur Aufführung gelangte. Der Wert dieses Balletts liegt wohl in der Musikalität der Formgestaltung, die entgegen dem Firlefanz des üblichen Balletts und von einer metropolishaften Maschinenromantik ebenso weit entfernt, aus der Lust am Spiel mit Formen, Farben und Material entstand. Sind denn nicht Kugel, Halbkugel, Zylinder, Teller, Scheiben, Spirale, Elipsen usw. die gegebenen tänzerischen Raumformen, die Bewegungs- und Rotationselemente par excellence? Zwar musizierte Hindemith, während die Figurinen Aktionen gemäss ihrer neugeschaffenen Gesetzlichkeit vollziehen mussten. Aber die durch die Mechanisierung bestimmte Exaktheit der Musik ergab eine seltene Übereinstimmung mit den aus formaler Exaktheit geschaffenen Figurinen. Leider musste durch die beschränkte Tonskala der mechanischen Orgel manches ungenützt bleiben. Z. B. fordern hochglänzende metallische Kugeln die Trompete, anderes die volle Pauke, anderes den glasdünnen Ton. Diese ideale Übereinstimmung harrt noch der Verwirklichung. — Als Beispiel einer auf die ganze Szene übertragenen raumplastischen Gestaltung sei erlaubt, auf die Opernaufführung „Mörder, Hoffnung der Frauen“ von Paul Hindemith (Text von O. Kokoschka) im Landestheater in Stuttgart 1921 hinzuweisen. Dort habe ich versucht, die Klangfarbe des Orchesters in die szenische Architektur zu reflektieren, um dem von Haus aus abstrakten Stil der Oper mit adäquaten Mitteln des Sichtbaren zu dienen. Der Szenenaufbau war beweglich und bildete sich auf mechanischem Wege während der Aufführung um. — Ich habe erst bei den Russen dieses Prinzip wiedergesehen.

Zum Schluss sei von einer Pantomime berichtet, deren „Diagramm“ und „Partitur“ in diesem Hefte abgedruckt sind. Ohne Musik (es sei denn ein paar Takte Klavier und Grammophon), nur durch Laut und Geräusch unterstützt, war versucht, mit typisierten Gestalten (Vereinheitlichung der Körperformen durch Wattierung) ein Spiel nach zweiseitig geöffneter Bühne, einer wenigstens teilweisen Raumbühne zu schaffen. Das Diagramm sollte die mit einem Blick zu erfassende Darstellung der bodengeometrischen Choreographie vermitteln (im Original dreifarbig:

rot, blau, gelb entsprechend den drei handelnden Typen). Die graphischen Darstellungsmittel sind so reich und vielfältig, dass für jede Bewegung, Aktion, Ausdruck usw. das entsprechende Zeichen bestimmt werden kann. Allerdings ist es nur der Ablauf der Bewegungswege, der hier vermittelt wird. Noch fehlt die Darstellung der Gesten (Kopf-, Rumpf-, Bein-, Arm- und Handbewegung), es fehlt die Mimik, die Tonlage bei Stimmen usw. Das Problem der Choreographie ist bis heute, trotz vielartiger Bemühungen insbesondere seitens der Tänzerwelt, nicht gelöst. Eine Ergänzung zur graphischen Darstellung bildet die Beschreibung, welcher die heutigen Mittel der Typographie (Interpunktion, Formzeichen) zu Hilfe kommen. Dennoch ist auch mit diesem Mittel trotz Zeitmass- und Geräuschangaben das Gesamtgeschehnis nicht erschöpfend vermittelt und die leichte Ablesbarkeit gleich der Notenschrift infolge des Zuviel an Darstellungsnotwendigem gefährdet.

Die dem Bauhaus in Dessau angegliederte Versuchsbühne erlaubt, sich mit Problemen zu befassen, die meines Wissens kaum sonstwo erörtert werden, dabei aber wohl der Beachtung wert sind. Es werden, soweit es die bescheidene Basis und der schulische Charakter dieser Bühne erlaubt, Gestaltungen versucht, die lediglich, weil sie sonst in dieser Art nirgends versucht werden, notwendigerweise original sind. Es werden nicht wie in den Bühnenklassen der Kunstakademien Bühnenbilder und immer wieder Bühnenbilder entworfen, sondern es wird eine unmittelbare Aktion im Raum der Bühne und mit deren Gestaltungselementen erstrebt, die notwendigerweise neu ist. — Der Raum, seine Planimetrie und und Stereometrie, sein Gesetz und sein Geheimnis; die Form, jegliche ihrer vielfältigen Erscheinungsarten, als Fläche, als plastischer Körper; die Farbe als Phänomen, ihre gegenseitige Beeinflussung, Harmonie, Disharmonie; das farbige Licht, die Beleuchtung, Projektion, Transparenz, Film; die Mechanik als Selbstzweck, selbsttätige Maschine, wobei der Mensch nur als Mann am Schaltbrett figuriert, ebenso wie der Mensch als Ereignis, privilegierter Bevollmächtigter der Unmittelbarkeit, Vermittler, Künder der Sprache, des Wortes, des Tons; seine Verwandlung, Umwandlung, Vermummung durch das Kostüm und die Maske; sein Widerspiel in der leblosen Puppe, in der mechanischen Figur, in der Marionette und der darin möglichen Übersteigerungen der Gestalt; das Arsenal der Requisiten und der Instrumente, Geräusch-, Ton- und Klangerzeugende . . . .

Dies ist der grosse Zirkelschlag um den Bereich Bühne, dessen Teile ihm alle zugehören, im Wandel der Zeit an Bedeutung gewinnen oder verlieren, sich verändern und unter neuen Voraussetzungen mit neuem Gesicht wieder erscheinen. Das Ganze und die Teile wesentlich zu erfassen, im Grundsätzlichen, Elementaren, Gesetzmässigen und sie dementsprechend zu demonstrieren, ist die Aufgabe oder sollte sie sein soundsovieler Studios und Versuchsbühnen, die laboratoriumsmässig diejenige untersuchende Arbeit leisten, zu der die offiziellen Bühnen weder Zeit noch Raum haben. — Es sei nicht versäumt, zumal an dieser Stelle, an die junge Musik zu appellieren, die in unsere Bestrebungen bisher viel zu wenig einbezogen werden konnte, obwohl sie der nächstliegende Faktor der Ergänzung und einer wohl gegenseitigen Befruchtung ist.

Alfred Rosenzweig (Wien)

DIE REVUETECHNIK IN OPERETTE UND OPER

Das musikalische Theater der Gegenwart, mag es von noch so verschiedenartigen Kräften getragen werden, strebt in der letzten Zeit immer eindeutiger einem Hauptziel zu: dem Kontakt mit dem Leben, mit den Menschen. Die Erkenntnis, dass das Publikum im Wesentlichen mitschaffender Faktor am Bühnenkunstwerk ist, hat sich längst Bahn gebrochen. Die Epoche, da Probleme um ihres Selbstzweckes willen gestellt und gelöst wurden, ist vorüber. Geblieben ist eine Fülle von Impulsen mit grösseren oder geringeren Möglichkeiten und verhältnismässig genau kontrollierbaren Wirkungen auf ein durch die grossen sozialen Umschichtungen unliterarisch, zugleich unduldsamer und darum vorurteilsloser gewordenes Publikum. Ein Publikum, dessen Nerven auf die Massenerregungen der Sportarena, auf das schwirrende Furisio des Films und auf das elektrisierende Gehämmer des Jazzrhythmus eingestellt sind, auf klar-eindeutige, unverschwommene und sinnfällige Wirkungen. Die Renaissance des Körpergefühls, der Körperlichkeit, die grosse gymnastische und tänzerische Welle haben überdies noch zur Verstärkung des Visuellen, der szenischen Dynamik in hohem Masse beigetragen.

So bleibt denn die Frage offen, in welcher theatralischen Form diesen Bedürfnissen der verwandelten und sich ewig verwandelnden Zeit am meisten Rechnung getragen wird. Es ist dies wohl gemerkt, keine Frage der Kunst, sondern eine der Technik. Denn höchste Kunst wird letzten Endes unabhängig von Zeit und Umwelt sein, jedoch nur unter der Voraussetzung, dass Sie die Kräfte ihrer Epoche erfasst und sich mit ihnen positiv auseinandergesetzt hat. Erst auf dieser Höhe hat der Künstler das Recht, gegen seine Zeit zu schaffen.

Das moderne musikalische Theater strebt in das Weite. Nicht in die verdämmernde Ferne der Romantik, die bloss die Atrappe für einen eng begrenzten Individualismus abgegeben hatte, der in der ewigen Abwandlung des Gegensatzes Ich und Kosmos allmählich auf ein Nebengeleise geraten war, sondern in eine harte, erdnahe Realität, die wesentliche Zeitströmungen typisierend erfasst und mit der uns durch die technischen Wunder unentbehrlich gewordenen Schnelligkeit in all jene Sphären hinüberzuspielen fähig ist, die den vielfältig abgestuften Schichten des Publikums zugänglich und wesensverwandt sind, oder als dumpf gefühlte Sehnsüchte in den Instinkten der Massen schlummern.

Da weiten sich die Figuren vom Menschlichen ins Typische, die Schauplätze vom Lokalen zur Athmosphäre, der bewegte Menschenleib zu einem Kollektivum, das ebenso Ströme von Erotik als glitzernde Fleischmasse aussendet, wie als Sturmflut der vor Hunger Verzweifelnden, als dröhnender Schritt der Revolution und als beseligtes Schreiten in einem Hymnus ans Licht, eine Erschütterung auslöst, der niemand im Zuschauerraum sich völlig entziehen kann.

Es ist nun eine durchaus begreifliche Tatsache, dass die ersten wirksamen Versuche, Tempo und Rhythmus unseres Lebens in seiner ganzen verwirrenden

Vielfalt auf die Bühne zu bringen, abseits vom richtigen Theater, in den mondänen Revuen verwirklicht wurde. Die künstlerisch unbeschwerte, nackte und unverhüllte Spekulation auf Publikumsinstinkte verrichtete da die gröbste Pionierarbeit. In einer Welt von Talmiglanz und Kunstgewerbe wird immer wieder ein einziger sicher wirkender Trumpf ausgespielt: der schöne, nackte Frauenleib. Ihn in Szene zu setzen dienen Gegenständlichkeit und plumpe Allegorie, Elemente der Operette, des Tanzes, des Varietés, der Manege vermischen sich in flüchtig aneinandergereihten Bildern, deren Sinn es ist, als locker Zusammengestelltes ein Eigenleben ohne sinnvollen Zusammenhang zu führen. Und es kristallisieren sich gewisse typische Motive, gewisse Mittelchen, kleine Tricks heraus, die immer wieder angewandt werden, szenische Bestandteile, die in einer wirklichen theatralischen Kunstform zur Grundlage einer Konvention ausgebildet werden könnten, von den Revuemachern aber einfach gekauft oder mit einigen Veränderungen plagiiert werden. Die geschäftsmässigen Revueautoren sinken allmählich zu blossen Auslagearrangeuren herab, und nicht innerer Schaffenstrieb, sondern nur der nackte Konkurrenzkampf bewahrt sie vor völliger Stagnation.

Dieser gleiche Zwang des Konkurrenzkampfes hat aber eine überaus bedeutsame Tatsache zur Folge gehabt: die Uebernahme von Revueelementen in die Operette. Diese schon bald nach der Jahrhundertwende bereits im Absterben begriffene Form mit ihrem dreiaktigen Schema, den beiden Liebespaaren, die nach abgeschmackten, wichtigtuerischen Verwicklungen — die „Katastrophe" bringt das obligate tragisch-sentimental angehauchte zweite Finale — zusammengefügt werden, verlor derart an Zugkraft, dass nach Versagen aller musikalischen Reformbestrebungen, wie etwa die Lehár's und Fall's, die Operette mit opernmässigen Mitteln auszugestalten, endlich der ebenso naheliegende wie entwicklungsgeschichtlich bahnbrechende Versuch gemacht wurde, die ausgetanzten Refrains der Gesangsnummern mit Girlreihen „aufzuziehen".

Mit einem Schlage änderte sich durch diese Herübernahme der Girltechnik aus der Revue die ganze szenische Situation. Das Visuelle Erlebnis der Girlketten überbrückte die peinliche Kluft, die sich jedesmal bei dem Uebergang von Gesang und Tanz zur Prosa ergeben hatte. Girlmotive wurden nunmehr zwanglos in die Handlung eingeflochten und die Opperettenszene wurde durch diese tänzerische Facettierung in eine durchaus neue, stilisierte Sphäre hinaufgerückt.

Die ersten Anzeichen einer Synthese zwischen Operette und Revue haben sich auf dem Boden der Operette vollzogen. Während aber schon früher auch die Schauspielregie revuemässige Elemente sich zu eigen machte, setzt allmählich ein neuer Prozess ein: durchgängig behandelte Motive verdichten sich innerhalb der zusammenhanglosen Bildfolge der Revue zu einigermassen konturierten, wenn auch noch keineswegs geschlossenen Stücken, die aus dem bunten Schaugepränge bald wie ein roter Faden auftauchen, wieder überwuchert werden und neuerdings zum Vorschein kommen. Dies alles vorläufig noch zutiefst unkünst-

lerisch, keinen bewusst gestaltenden Prinzip unterworfen. Und operettenmässige Elemente ärgster Schablone sind es auch, die sich im Rahmen der mondänen Revue herauskristallisieren. Aber ein neues synthetisches Genre scheint sich vorzubereiten, dem eine Synthese zwischen Revue und Operette, auf dem Boden der Revue vollzogen, zugrunde liegt.

Diese neue Form, nennen wir sie Revueoperette, ist in höherem Masse als ihre Vorgängerin, die gewöhnliche Operette, rein theatralische Form. Denn in ihren konstitutiven Bestandteilen lebt sie weit mehr vom Inszenator, von den Bedingungen und Gegebenheiten des Theaterapparates, als von dem Autor. Librettist, wie Komponist müssen sich dem Diktate der praktischen Theaterarbeit stärker unterwerfen, als je zuvor, und in tausend Fällen müssen, wie es eben in der Revue üblich ist, fremde Kräfte zu Hilfe genommen werden, weil die Vielheit und oft in die entlegensten Spezialgebiete führende Anforderungen die Kräfte und Leistungsfähigkeit eines einzelnen Autors überschreitet.

Das durch diese geänderte Arbeitsweise bedingte Verhältnis zwischen Autor und Theater muss, wenn all das, was bis jeszt nur auf dem Boden der mondänen Revue und der Operette in einer gewöhnlichen, unkünstlerischen Art praktiziert wurde, mit vollendeten künstlerischen Mitteln, von bedeutenden Komponisten, Dichtern, Regisseuren, Bühnenbildern, etc. ausgeführt, ein neues kollektives Gesamtkunstwerk zeitigen, das sehr wohl organisch aus der bisher geleisteten Opernarbeit hervorwachsen kann. Wohl wird der Anteil des einzelnen Künstlers stiller, schlichter, weniger laut tönend sein, da er im Ganzen aufgehen muss. Doch wird es bei der von einem einzigen Menschen kaum zu bewältigenden Vielfalt der Materie notwendig sein, ein musikalisches, dramatisches und dramaturgisches Kollektiv aufzubieten, deren einzelne Mitglieder ihrer Individualität gemäss, jedes in seiner ihm geistig und technisch entsprechenden Sphäre verwendet werden.

Damit ergibt sich die Möglichkeit, die vielfältigen Kräfte und Strebungen der heutigen Oper einzubeziehen, in den Rahmen eines einzigen Kunstwerkes von grösster Reichweite und eines höheren Kunstprinzips, das sowohl in der Form der Revue latent enthalten ist, wie auch seinem innersten Sinn gemäss in aller und jeder zeiterfüllten Gegenüberstellung von Musik und Drama zum Ausdruck kommt.

Denn die Oper dieser Zeit steht im Zeichen einer Szenenführung, die ebenso wie in der Revue auf einem Nacheinander musikalisch und dramatisch geschlossener, hier überdies innerlich einheitlich gestalteter Komplexe beruht, die sich in harter Konturierung und scharfem Kontrast voneinander abheben.

Die ersten Pioniere der neuen Oper haben das Postulat nach einer szenisch geschlossenen Musik erhoben und verwirklicht. Indem sie den Naturalismus aus der Opernszene vertrieben, erhoben sie das Bühnenspiel ins Unwirkliche und Zeitlose, und suchten auf dieser höheren, distanzierten Ebene ein Spiegelbild des Lebens zu geben. So entstanden wundervolle Mischungen von Greifbar-Diesseitigem und einem geheimnisvoll Unkomensurablen, das den Ausblick in eine höhere Welt gewährte. Gleich der Revue, die Berührung hat mit dem das

höfische Schaugepränge zur Szene wandelnden Barocktheater, knüpfte die Oper an die Formen der commedia dell' arte an, und in dem Ineinanderspielen mehrerer Handlungen wie etwa in „Ariadne auf Naxos“ von Strauss offenbart sich wiederum das Streben ins Multiple, wie es auf ganz ähnliche Art, nur auf niedrigerer Stufe, aus den synthetischen Formen der Revue hervorleuchtet.

Das Bühnenspiel als Spiegel des Lebens nimmt vollends in den modernen Opernschöpfungen revueartige Struktur an, in denen der Geist Händels fortlebt. Im „Cardillac“ von Hindemith ist analog der neapolitanischen „Situationsoper“ Händels das dramatische Geschehen derart in Einzelvorgänge aufgelöst, dass sich von selbst eine lose Szenenfolge im Sinne der Revue ergibt. Die monumentale Architektur des Händel'schen Oratoriums gibt den Unterbau für eine ganz ins Typische gerückte Kulthandlung, wie in „Alkestis“ und noch deutlicher in dem mexikanischen Maskenzeremoniell „Die Opferung des Gefangenen“ von Egon Wellesz die, zwar aus der Spannung eines Ganzen, doch in quadernartig getürmten Szenenkomplexen flächig entfaltet, mittels eines kunstvollen Ineinanderwirkens von Sing- und Bewegungschören, die Dinge in ihrem Zusammenhang zwischen Welt und Ueberwelt darstellt. Diese Erweiterung ins Welttheaterartige entspricht in einer vergeistigten Form dem schon vorher als für die Revue charakteristisch erwähnten Zug zum Multiplen, bedeutet also einen wichtigen Fingerzeig für die Schaffung eines kollektiven Revuekunstwerkes, das die Vielfalt der Dinge als Auswirkung eines Geistigen darstellen soll.

Aber nicht nur die hohe, aus der Distanz eines Gleichnisses gewonnene Einstellung zum Leben, wie sie aus den Werken von Hindemith und Wellesz spricht, grenzt die zu erschöpfenden Möglichkeiten ab. Vielmehr wird die Fülle des Spieles auch Szenen enthalten, die sich mit den Leben unmittelbar identifizieren, und sein rasendes Tempo mit allen Ausdrucksmitteln unserer Zeit in der Art von Kreneks „Jonny spielt auf“ gestalten. Auch in dieser Athmosphäre werden die aus der mondänen Revue gewonnenen Erfahrungen, nur mit in einem ganz auf das Essentielle und Wesentliche gerichteten Form künstlerisch zu verwerten sein, da es in einer Opern-Revue in dem angedeuteten Sinne nie darauf ankommen kann, zerflatternde und sinnlose Einzelwirkungen, wenn auch in noch so bestrickender Form, um der Entfaltung eines hohlen Prunks willen zu erzielen, sondern typische Zeitströmungen in einer ins Allgemein-Menschliche führenden, ergreifenden Weise zu behandeln.

Schliesslich werden dem durch intensiven Zusammenhang mit der lebendigen Theaterarbeit bestimmten Charakter des neuen Kollektivkunstwerkes gemäss die neuesten inszenatorischen Errungenschaften der Verquickung von Film- und Bühnenspiel, wie sie Erwin Piscator in Berlin realisierte, zu verwenden seien, um die ganze Fülle der Erscheinungen in ausgebreitetester Entfaltung, das gleichzeitige Spiel in mehreren Welten erstehen zu lassen. Naturgemäss wird hier an die bedeutsamen, noch viel zu wenig ausgewerteten Versuche Kurt Weill's in seiner Film-Oper „Royal Palace“ und Paul Hindemiths mit mechanischer Filmmusik anzuknüpfen sein.

Jenseits der von einem starren, verkalkten Verlags- und Theaterwesen errichteten Schranken, werden sich moderne Musiker, Dichter, Regisseure und Bühnenbildner in dieser Kollektivarbeit finden müssen, in einem Werke, das auf bisher sichtbaren Grunlagedn der Oper ruhend, mit monumentalen Mitteln Reichtum, Fülle und Vielfalt des unser Dasein Bewegenden zusammenfasst. Zu dieser neuen, chronikhaften Opern-Revue hinstrebend, erfüllt das musikalische Theater der Gegenwart nur das längst in der logischen Konsequenz der Entwicklung Beschlossene: Es knüpft dort an, wo seine ewigen Grundlagen, die antike Tragödie und ihre Vorformen, in der Theatralik des Barock sich spiegelnd, eine grosse Tradition geschaffen hatten.

Schlee (Baden bei Wien)

VOLKSTANZ?

Volkstanz im Sinne eines Nationaltanzes gibt es in Deutschland nicht. Nur wenige Reste haben sich hier und da erhalten, führen aber ein zurückgezogenes und unscheinbares Dasein. Lebendig sind lediglich noch eine Reihe von Tänzen im Alpengebiet, wo man Gelegenheit haben kann, auch ausser dem Schuhplattler noch eine Anzahl von Volkstänzen zu finden. Was man im übrigen in Deutschland zu sehen bekommt, ist mehr oder weniger künstlich erhalten. Vor allen Dingen hat die Jugendbewegung sehr viel Mühe darauf verwendet, in allen Teilen Deutschlands alte Volkstänze auszugraben und zu neuem Leben zu erwecken. Ein Versuch, der von einem hohen ethischen Willen zeugt. Aber in seinem Effekt war er nicht viel mehr als eine Protestgeste gegen den Gesellschaftstanz. Mit reichlich romantischem Einschlag Ausspielen der Liebe zur Natur gegen das Muffige des Tanzlokals. Im Hintergrund schlummert allerdings noch ein Missverständnis: eine Indentifizierung des Foxtrots (Schieber!) und Charleston mit der herrschenden Klasse. Also auch ein sozialer Kampf gegen ein Gesellschaftssymbol. Das Hervorkehren des Guten Alten schliesslich ist vollends ein Schwächegeständnis. So hat man denn trotz allen lobenswerten und ehrlichen Eifers nicht viel mehr erreicht als Museumswerte. Mit Interesse beobachtet man die unermüdliche Arbeit der verschiedenen Tanzkreise. Aber man findet doch nirgends Lebendigkeit, nirgends neue Formen oder Gestaltungen.

Ein ähnliches Ergebnis wie bei den Wiederbelebungsversuchen des deutschen Volksliedes, die wohl ebenfalls starke Anregungen gegeben haben, aber doch nur in ganz kleinen Ansätzen ein organisches Weiterwachsen erkennen lassen. Das folkloristische Studium gewinnt zwar auch schon in Deutschland auf gewisse Komponistenkreise Einfluss. Er ist jedoch nicht annähernd so gross, wie bei zahlreichen anderen Völkern. Es genügt, einen Blick auf das Schaffen eines Bartók oder Kodály zu tun, bei denen sich folkloristische Züge in fast jeder Arbeit finden. Der Grund hierfür liegt darin, dass das Volkslied in Ungarn und in

den slavischen Ländern noch durchaus lebendig ist, dem Zurückgreifen auf das Volkslied also keine spürbare dogmatisierende Absicht unterliegt. So verhält es sich auch mit dem Tanz. Der Csárdás ist heute noch ein Volkstanz, der von seiner Lebendigkeit nichts eingebüsst hat. Und ähnlich in vielen anderen Ländern. So ergibt es sich, dass die ausländische Volksmusik und ausländischer Volkstanz eine grössere Bedeutung für unsere Kunstäusserungen erhielten, als die eigenen Volkslieder und -tänze.

Es interessieren uns hier nicht die zahlreichen Imitationen von Volkskunst, wie sie uns in den Varietés und Kaffeehäusern begegnen. Der Kunsttanz hat sich aus dem Formenreichtum der fremden Volkstänze wertvolle Anregungen genommen und seine Ausdrucksskala wesentlich bereichert. In gleicher Weise sind hier Tanz und Musik die Anreger, die ein rohes Material bieten, das der tänzerischen Fantasie neue Nahrung bietet. Das Ergebnis ist allerdings dann völlig getrennt von der Vorlage, mit eigenwilliger Selbstbedeutung. Wenn man auf den Programmen der Tanzabende immer wieder spanischen, russischen, exotischen Tänzen begegnet, so ist diese Bezeichnung für die betreffenden Tänze ein grundlegender Irrtum, denn er zeigt das Ergebnis einer intensiven Beschäftigung mit dem betreffenden Land, zuweilen auch nur die Vorstellung von nationalem Tanz. Häufig ist es auch nur der Titel einer Musik, der den Namen für einen Tanz freier Erfindung hergibt. Die seltenen Fälle, in denen ein Volkstanz unverfälscht auf die Bühne kommt, ist unser Eindruck kein künstlerischer mehr. Es ist in der Natur des Volkstanzes begriffen, dass er für die Tanzenden geschaffen ist, dass er auch den Zuschauer aktiv macht, sei es durch Mitsingen, Klatschen, Stampfen, Rufen. So spüren wir auch den Zwang, sehen wir uns im Konzertsaal dem Volkstanz gegenüber. Wir sind gehemmt, uns dem zündenden Temperament des Tanzes hinzugeben und wir spüren seine Kraft ungleich elementarer, begegnen wir ihm auf seinem Heimatboden, der Landschaft, der Umgebung, der er entwachsen ist.

Die Betonung des Körperlichen, eine systematische Aus- und Durchbildung unseres Körpers, eine genaue Kenntnis seiner Funktionen und eine Erweckung und Stärkung des Körpergefühls ist ein wichtiges Merkmal unserer Zeit. Geschieht es nun durch Sport oder Gymnastik, eine zwingende Folgeerscheinung der Bewusstmachung des Körpers ist sein Drang, sich ausdrucksmässig zu betätigen. Dieser allgemein menschliche Drang, sich mitzuteilen, Gefühle, Erlebnisse auszudrücken, hat ein neues Instrument bekommen: den Körper. Was die vielen jungen Menschen, angeregt durch die Gymnastikstunde, zum Tanz drängt, ist im allgemeinen nicht höher einzuschätzen, als Gedichteschreiben, Klavierspielen oder Malen. Allerdings erweist sich das neue Gebiet als kräftiger. Der Wille zum Körperausdruck ist spontaner und lebendiger. Er bedarf keiner elterlichen Nötigung. Im Gegenteil, der häufige Widerspruch oder Verbot kann ihm nicht gefährlich werden. Aus dieser Sehnsucht heraus könnte uns eine Art neuen Volkstanzes erwachsen und wir haben bereits sichtbare Anzeichen zu einer fruchtbaren Entwicklung. Den Weg, der zu diesem Volkstanz führt, gibt Rudolf von Laban in seiner Idee des Bewegungschores. Die Zusammenfassung von Laien-

tänzern entspricht etwa den Liebhaberorchestern, dem Gesangverein (allerdings nicht in der Form, wie wir ihm heute meist begegnen). Eine Parallelerscheinung ist der Sprechchor. Im Bewegungschor hat der tänzerische Laie die Möglichkeit seine künstlerischen Impulse auszuleben, seinem Drang nach künstlerischer Äusserung nachzugeben. Der Gruppentanz löst in den Tanzenden die festliche Ungebundenheit aus, die den Menschen aus dem gewohnten Einerlei des Alltags heraushebt.

Die Idee des Bewegungschores ist bereits an vielen Stellen in Wirklichkeit umgesetzt worden. Wir haben oft Gelegenheit, die Arbeit der Bewegungschöre in Aufführungen zu sehen, die einen Ausschnitt aus der Arbeit zeigen wollen. Es muss jedoch ganz deutlich gesagt sein, dass in der Vorführung des Bewegungschores vor der Öffentlichkeit eine grosse Gefahr liegt. Das Ziel des Bewegungschores ist nicht das Zeigen einer künstlerischen Leistung, sein Wert beruht nicht in einer hervorzurufenden Wirkung bei den Zuschauern sondern in der Darstellung selbst, in dem Zusammenfassen tanzender Menschen zu einer festlichen Gemeinschaft. Es ist also das, was wir uns von einem neuen Volkstanz ersehnen.

Leider hat die Unklarheit des Begriffes Bewegungschor eine Reihe von Missverständnissen hervorgerufen und eine Anzahl Gefahren nach sich gezogen, die eine Folge der unsicheren Situation sind, in der sich der „neue Tanz“ heute befindet. Eine bedenkliche Erscheinung ist die Ueberflutung der Tanzschulen, die grosse Zahl derer, die den Tanz als Beruf ergreifen wollen. Die Unsicherheit in der Beurteilung der Leistung ist hier besonders erschwert. Der gesteigerte künstlerische Betätigungsdrang während der Pubertätszeit äussert sich besonders stark auf tänzerischem Gebiet. Wie viele stärkste Hoffnungen erwiesen sich nach wenigen Jahren als Täuschung, wie klein ist die Zahl derer, deren Begabung dauerhaft und entwicklungsfähig ist. Hier liegt eine Gefahr, die naturgemäss dem Leiter eines Bewegungschores grösste Verantwortung auferlegt. Die zweite grosse Gefahr bedroht den Bewegungschor selbst. Das Theater spürte die elementare Kraft, die dem Bewegungschor innewohnt und es hat den Versuch gemacht, ihn für seine Zwecke zu beanspruchen. Es war gewiss ein berechtigter Wunsch, dem Theater durch die Einführung des Bewegungschores das Kultische wieder zuführen zu wollen. Aber es war eine grenzenlose Verkennung der Lage. Die Trennung zwischen Dilettanten-Chor und Kunsttanz kann nicht streng genug durchgeführt werden. Auf der Theaterbühne muss der Laien-Bewegungschor seine Kraft verlieren. Seine Monumentalität verfällt in verlogenes Pathos.

Dass die Idee des Bewegungschores auch für die Entwicklung des Kunsttanzes von Bedeutung ist, steht ausser Zweifel. Eine innige Verbindung zwischen beiden besteht und wird bestehen, so sehr auch der Volkstanz sich vom Bühnentanz entfernt halten muss. Noch ist die entscheidende Wendung in der Existenz des Bewegungschores als Volkstanzes nicht erreicht, noch ist nicht entschieden, wie sich der Tanz aus seiner Geburtszeit, dem Expressionismus in eine nüchternere Epoche herüberfinden wird. Aber wir dürfen hoffen, dass die Begeisterungsfähigkeit der Jugend hier nicht erlahmen wird und eine Entscheidung herbeiführt, die für die deutsche Volkskunst wegweisend ist.

Die Lebenden

Jörgen Bentzon (Kopenhagen)

CARL NIELSEN UND DER MODERNISMUS.

Unter den lebenden skandinavischen Komponisten ragen der Finne Sibelius und der Däne Carl Nielsen über alle anderen empor. Während Sibelius die romantischen Traditionen des vorigen Jahrhunderts in sehr persönlicher Weise fortgesetzt hat, nimmt Carl Nielsen eine eigentümliche Sonderstellung ein. Im Jahre 1865 geboren, ist er also ein Jahr jünger als Richard Strauss, drei Jahre jünger als Debussy, acht Jahre älter als Max Reger. Bis zu seinem fünfzigsten Lebensjahre war er nur wenig beachtet; seit jener Zeit hat sich die frühere Gleichgültigkeit in seiner Heimat und in den anderen skandinavischen Ländern in eine masslose Bewunderung verwandelt; seit derselben Zeit ist seine Musik in den übrigen europäischen Ländern in auffallender Weise missverstanden worden.

Nielsen ist von seinem 1888 komponierten Opus 1 bis zu seinen letzten Arbeiten eigentlich immer derselbe geblieben. Zwar hat er sich in grossartiger Weise entwickelt; diese Entwicklung ist aber kein Wechsel der Standpunkte, sondern eine erstaunliche Entfaltung auf einer und derselben Basis gewesen.

Schon als junger Mensch reagierte er instinktiv gegen die typische romantische Gefühls- und Schreibweise; während seine Landsleute den Göttern: Beethoven, Schumann und Wagner kritiklos huldigten, wandte er sich von diesen ab und wies auf Mozart, Bach und Palestrina hin. Es versteht sich von selbst, dass die Musik eines solchen jungen Ketzers in jenen Zeiten mehr abgelehnt als anerkannt wurde. Beachtenswert ist das grosse Interesse, das der überaus kritische Brahms Nielsens erster Symphonie (1892 komponiert) entgegenbrachte. Und doch war Nielsen kein „Brahmsjünger". Der überschwenglichen Melodiebildung der Spätromantik stellte Nielsen eine streng diatonische, auf dem Gregorianischen Gesang und auf der mittelalterlichen dänischen Musik basierte Melodik entgegen; eine Melodik, die von den primitiven Spannungen der musikalischen Intervalle ausgeht. „Man muss eine reine Quinte so schreiben können, dass die Leute sagen: dieses Intervall haben wir nie zuvor gehört!" hat er einmal geäussert. Im Gegensatz zur klanghysterischen, dicken Harmonisierung der Wagnerzeit wies er auf die reinen Dreiklangsverhältnisse der Palästrinazeit zurück — nicht als kirchentonartliche „Klangfarbe" sondern als gesunde, natürliche harmonische Basis einer polyphon empfundenen Kunst.

Dabei war ihm alle subjektive Fühlerei abscheulich. Musik ist für ihn eine organische, in sich selbst ruhende Erscheinung; der Titel seiner vierten Symphonie „Das Unauslöschliche" deutet diese, man könnte sagen biologische Musikauffassung an. Mit Recht könnte man ihn als den ersten objektiven Komponisten unserer Zeit bezeichnen. Sein eigentlicher Fehler ist nur, dass er zu früh geboren ist.

Für die ältere Generation war er zu trocken und einfach, nicht „tief" genug. Charakteristisch ist die vernichtende Kritik, die seiner von seinem Freund Busoni 1901 in Berlin aufgeführten Zweiten Symphonie zuteil wurde: „er hätte nichts von Wagner gelernt . . ."

Man sollte glauben, dass die jüngere, antiromantische, „objektive" Generation mehr Verständnis für seine Musik hätte. Aber nein! Für die ist er nicht „modern" (d. h. atonal) genug. Wohlan, wir dürfen doch nicht vergessen, dass die „Atonalität" ursprünglich über die jetzt so verachtete Romantik zu uns gekommen ist (vergleiche die Entwicklung Schönbergs!); und ist sie auch für unsere Zeit sehr charakteristisch, so ist sie doch am Ende eine problematische Angelegenheit. Ich will hier nur an die klugen und verständnisvollen Worte Hans Mersmanns anlässlich der Aufführung von Nielsens Fünfter Symphonie auf dem diesjährigen Internationalen Musikfest in Frankfurt erinnern („Melos" Aug./Sept. 1927):

„Nielsens Fünfte Symphonie war den stärksten Missverständnissen ausgesetzt, welche sich durch den Rahmen der Konzerte ergaben. Sie wurde von denjenigen vor allem abgelehnt, welche Gegenwärtigkeit mit Atonalität verwechseln und für die Eigenart dieser Musik kein Verständnis mehr aufzubringen vermochten. Und doch tragen solche Werke zu dem Gesamtbild wesentlich bei. Wir empfinden immer stärker die Notwendigkeit, dass der durch den Einbruch neuer Kräfte abgeschnittene Strom des 19. Jahrhunderts weiter fliessen muss. Nötiger als je brauchen wir die aufbauende konservierende Kraft dieser Musik. Gerade für diese Perspektive gab das Frankfurter Fest klare Gegenüberstellungen. Auf der einen Seite standen die Werke . . ., in denen die Tonsprache des ausgehenden 19. Jahrhunderts ohne wirkliche schöpferische Berechtigung nachgesprochen wird, auf der andern diejenigen, in denen dieselbe Sprache nicht nur durch die Kräfte eines schaffenden Künstlers neu hindurchgegangen sind, sondern auch von den Strömen eines Volkstums neu gespeist erscheinen."

Ist Nielsen wie gesagt oft Missverständnissen ausgesetzt, so erheben sich doch in der allerletzten Zeit, besonders in Deutschland, Stimmen, die sich bemühen ihn gerecht und vorurteilslos zu bewerten. Erfreulich ist auch, dass seine Werke immer mehr Eingang in den Programmen der deutschen Musikvereine finden. Schliesslich ist es ja auch ganz gleichgültig, ob man Nielsen als Klassiker oder Modernist auffasst. Doch kenne ich kaum einen anderen Musiker, der so eifrig bemüht ist, neues Land für sein Schaffen zu suchen. Wie charakteristisch war es doch, als neulich auf seinem 62. Geburtstag seine letzte (sechste) Symphonie in seiner Heimatstadt Kopenhagen als zu radikal und unverständlich ausgezischt wurde!

Und ich kenne gar keinen, der ein so reges Interesse für das Schaffen der jüngeren Generation bewahrt hat. Die jungdänische Musik ist jetzt auch ihre eigenen Wege gegangen und zwar in näherem Kontakt mit den mitteleuropäischen musikalischen Strömungen als es früher der Fall war. Nielsen aber folgt unseren Bestrebungen mit fast väterlicher Liebe und Wachsamkeit. Er weiss, dass er uns ein besonderes Fundament für unser Schaffen gegeben hat, dazu eine breite

geschichtliche Einstellung und einen gewiss nicht ungesunden Skeptizismus gegen alle musikalische Dogmatik, sie sei denn „reaktionär“ oder „modern“.

Ob er zu seiner Lebenszeit auch ausser Skandinavien nach Verdienst bewertet werde? Ich glaube es kaum. Seine Musik ist ja „problemlos“ d. h. vor allem sensationslos, „altmodisch“ d. h. teilweise tonal. Neue Dogmen haben die älteren abgelöst. Selbst ist er der bescheidenste Mensch in der Welt und hat es niemals verstanden, die Reklametrommel zu schlagen.

Doch hoffe ich, es werde eine Zeit kommen, da man begreifen wird, dass das schlichte Alltagskleid dieses anspruchslosen nordischen Bauernsohnes von einem ganz grossen Künstler getragen wird.

Umschau

Zu dem Aufsatz von Oskar Schlemmer auf Seite 520.

g e s t e n t a n z

geräusche	**A** der gelbe	**B** der rote	**C** der blaue	sek.
	von links vorn springt expressiv	↓	↓	
	5 schritte vor			3
	rasch rückwärts zurück			5
	in trippelschritt			
	7 schritte vor			5
	rasch rückwärts zurück			7
	9 schritte vor und			7
klavier:	in großen triumfierenden	*von links hinten*		
„a-u-f i-n d-e-n	marschschritten	**3 schritte vor**		3
k-a-m-p-f . . . .“	vor **nickelstuhl**	rasch kehrt!		12
	1 schritt seite ▪	**3 schritte vor**		1:3
	1 schritt rücken ▪	rasch kehrt!		1:3
	1 schritt seite ▪	**3 schritte vor**		1:3
	1 schritt vorn und	rasch kehrt!		1:3
	s i t z t !!!!!!!!!	**reckt sich hoch auf!**		1:3
	streckt bein ▬	blickt scharf auf drehstuhl		1:3
	legt arm ▬	mitte		1:3
	wirft kopf !	scharf in gerader linie		1:3
		vor		7:1
		k e h r t !		1
		ebenso **zurück**		5
		k e h r t !		1
		ebenso **vor**		4
		k e h r t !		1
		zurück, dann		3
		vor stuhl, dann		2
		über stuhl	*von mitte rechts*	1
		kreuzquer ×	kriecht langgestreckt	1
		kreuzquer ×	herein	1
		kreuzquer × und	bis	1
		s i t z t !!!!!!!!!!	vor bank	1
	schnellt hoch !!!!!!!!!!!	und schnellt sofort hoch !!!	schnellt hoch !!!!!!!!!!!!!!!	1
	s–e–t–z–e–n s–i–c–h z–e–i–t–l–u–p–e–n–h–a–f–t l–a–n–g–s–a–m			8
eigenstimmen:	**b** SSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSS			
gong:	**sitzt!** ▬	**sitzt!** ▬	**sitzt!** ▬	1
	— —			8
	wendet sich zu **B** →	*wendet sich zu* **A** →	selbstversunken	1
	w i n s e l n f a l s e t t g e s p r ä c h		selig trunken	21
		wendet sich zu **C** →		3
	vorgebeugt	v e r s t ä n d n i s i n n i g e s g e m a u n z e		15
	sagt **B** *was ins ohr* →	*hält hand ans ohr* ←		9
	a–r–m–s–c–h–w–u–n–g–g–e–l–ä–c–h–t–e–r		selbstversunken	15
	hält hand ans ohr →	*sagt* **A** *was ins ohr* ←	selig trunken	9
	v e r g n ü g l i c h e s h ä n d e r e i b e n			12
		hält hand ans ohr →	*sagt* **B** *was ins ohr* ←	9
	k ▪ ö ▪ r ▪ p ▪ e ▪ r ▪ g e ▪ l ▪ ä ▪ c ▪ h ▪ t ▪ e ▪ r			15
fall	reckt sich scharf nach vorn!	reckt sich scharf nach hinten!	reckt sich kerzengerade hoch!	1
uhr schlägt	1—2—3—4—$\frac{1}{2}$5—6—7—8—9—$\frac{3}{4}$10—11—$\frac{1}{2}$12			42
	l–a–u–s–c–h–e–n a–n–g–e–s–p–a–n–n–t			
wecker rasselt	s c h n e l l e n h o c h u n d d r e h e n s i c h w i e b e s e s s e n u m s i c h s e l b s t			21
dumpfe pauke	g–e–h–e–n l–a–n–g–s–a–m i–n t–a–p–p–s–c–h–r–i–t–t–e–n a–u–f s–i–c–h z–u. j–e n–ä–h–e–r d–e–s–t–o r–o–l–l–e–n–d–e–r u–n–d u–n–t–e–r a–r–m– u–n–d k–ö–r–p–e–r–b–e–w–e–g–u–n–g–e–n d–i–c–h–t b–e–i–s–a–m–m–e–n s–i–c–h i–n s–i–c–h v–e–r–m–a–s–s–e–l–n–d m–u–r–m–e–l–n–d:			
	l–a–m–i–r–u–s–o–l–a–m–i–r–u–s–o–l–a–m–i–r–u–s–o–l–a–m–i–r–u			30

schlag! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! **s c h r e c k e n h o c h** ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! 1
p f i f f f! rennt scharf nach ecke links vorn — rennt scharf nach mitte hinten — rennt scharf nach ecke rechts vorn — 5
s t i e r e n s t a r r i n s l e e r e h i n a u s 12
??
dumpfe paukenschläge *wie tropfen* i-n w-e-i-t-a-u-s-h-o-l-e-n-d-e-n t-e-i-g-s-c-h-r-i-t-t-e-n
i-m k-r-e-i-s-e g-e-h-e-n-d — 14
schrecksprung! s t i e r e n a u f **A** 1:4
s-t-a-p-f-e-n w-e-i-t-e-r t-e-i-g-s-c-h-r-i-t-t k-r-e-i-s 10
schrecksprung! (kürzer) s t i e r e n a u f **A** 1:4
s-t-a-p-f-e-n w-e-i-t-e-r- t-e-i-g-s-c-h-r-i-t-t k-r-e-i-s 8
schrecksprung! (kurz) s t i e r e n a u f **A** 1:4
stimme: **brüder!** b i e g e n s c h a r f a b! b e d e u t e n d a u f m i t t e
m i t a u s g e s t r e c k t e m a r m — 3
h a n d a u f l e g e n — 9
fanfare! . . . . **s c h w u r !** 7
— —
kitsch **grammophon:** spielt : 15

Großmütterlein! Großmütterlein! usw. . . . .
r o t i e r e n s i c h w i e g e n d i m w a l z e r t a k t z u i h r e n a u s g ä n g e n h i n a u s
—2—3—4 a u s a u s g a n g s t ü r i n a u s f a l l s t e l l u n g 4
paukenschläge **rechtes bein vor! — armkraftgeste** — 3
— 5 — ! **rasch weg!** — 1

BÜHNENÖFFNUNG
DIAGRAMM (RAUMLINIEN) ZU „GESTENTANZ“ MIT ZWEISEITIG GEÖFFNETER BÜHNE
BÜHNENÖFFNUNG

Oskar Schlemmer (Dessau). — Aus der Zeitschrift „bauhaus“ Nr. 3, 1927, „Bühne“.

Paul Bernhard: „JAZZ, EINE MUSIKALISCHE ZEITFRAGE“.

Delphin-Verlag, München

Ich weiss nicht, ob die ganz besondere Einstellung, die ich diesem Büchlein gegenüber einnehme, gerade die geeignete Unterlage für eine kritische Würdigung darstellt, jedenfalls aber ist es die folgende:

Ich kann mir gut vorstellen, dass zwei Leute mit gegenseitig sympathischer Lebensweise, aber diametral entgegengesetzter Weltanschauung ihr Dasein gemeinsam in einem ständigen, sozusagen harmonischen Zwist verbringen. Dergleichen soll es ja wirklich geben. Die Einstellung, die diese Beiden zueinander haben müssten, das ist etwa diejenige, die ich Bernhards Jazzbuch gegenüber einnehme.

Meine eigene These in Sachen des Jazz wäre der seinen fast entgegengesetzt. Und viele seiner Prämissen und Schlüsse würde ich genau so strikt ablehnen müssen wie diese These selbst. Aber die Form seiner Darstellung, die Lebensart und die Attitüde, der sie mir zu entspringen scheint, dünkt mich ausserordentlich sympathisch und beachtenswert.

Zum Beispiel. Bernhards Theorie des „kosmischen Rhythmus der Frau“ im Gegensatz zum „apollinischen Rhythmus des Mannes“, die eine der Hauptvoraussetzungen seiner Auffassung von der Bedeutung des Jazz bildet, leuchtet mir keinen Augenblick ein, obwohl mir natürlich die so oft aufgestellte Gleichung: Natur-Frau, Geist-Mann (oder so ähnlich) wohl bekannt ist. Wie da in einer vorgestellten Urzeit der Musikentstehung die Trommel des Mannes dem Gesang und Tanz der Frau erst Gestalt verliehen haben soll, das erscheint mir als Unterlage für eine Theorie des Rhythmus unrichtig und vor allem von unkontrollierbarer Willkür. Wie denn, wenn meinetwegen nicht erst der Trommelrhythmus, sondern auch bereits Gesang und Tanz vom Mann ausgehen? Und wer sagt mir, welche Reihenfolge und Bedeutung Tanz, Gesang und Instrument wirklich für einander gehabt haben mögen. Nein, so kann man m. E. nicht argumentieren.

Wie aber andererseits — das Angeführte ist ja nur ein herausgegriffenes Beispiel — der Autor so von Bild zu Bild in bestrickender Anschaulichkeit, in einem eleganten Plauderton, dem eminente Kenntnisse zugrunde liegen, seine Anschauung aufrollt, das verdient, meine ich, höchste Bewunderung.

Wiederum: Behauptungen wie die von der „morsch gewordenen europäischen Phantasie“, der Befruchtung durch Amerika bestimmt sei, ferner Bernhards Vorstellung vom Orchester und der sinfonischen Form der Zukunft (Ja, wenn das Prophezeien so einfach wäre), seine entwaffnende Begeisterung über das berühmte „ernsthafte“ New-Yorker Jazzkonzert 1925, die meiner Meinung nach unmögliche Vorstellung, dass es eine ästhetisch zulässige Wirkung der Musik sein könne, Lachen hervorzurufen (wie die betreffende Stelle deutlich macht, verwechselt er offenbar Lust und Lachen), alle solche und viele ähnliche Dinge, die eben im Sinn seiner Anschauung liegen, könnte ich keinesfalls gutheissen, und wenn die verblümten Schlussworte, deren Wortsinn ich auch bereits wieder angreifen würde, wie es offenbar der Fall ist und ja aus Bernhards Gesamttendenz deutlich genug hervorgeht, bedeuten sollen, dass aus dem Jazz die Musik ihre Zukunftsentwicklung entnehmen werde, so muss ich auch die Gültigkeit dieser Hauptidee energisch abstreiten.

Aber, um es noch einmal zusammenzufassen, zwei Hauptwerte hat dieses Buch, die allein bereits seine Lektüre genussreich und fruchtbar machen. Das ist erstens die Fülle

der tatsächlichen Daten, die der Verfasser über Herkunft, Entwicklung und Wesen des Jazz zusammengestellt hat. Und das ist schliesslich und vor allem und immer wieder die bezwingende Liebenswürdigkeit und Anmut, mit der er uns seinen Stoff vorzutragen weiss.

Ernst Schoen (Frankfurt a. M.)

DER KONFLIKT IM SCHLESISCHEN LANDESORCHESTER UND SEINE BEILEGUNG

Um zu zeigen, wie leichtfertig von privater Seite mit dem Musikleben Breslau's und der ganzen Provinz Schlesien gespielt wurde, sei hier ganz kurz der Konflikt im Schlesischen Landesorchester, der in seiner Art unerhört war, und seine Beilegung dargestellt.

Zunächst die Entwicklung: Vor Jahren geriet der Breslauer Orchesterverein, der damalige Träger des Konzertlebens, in pekuniäre Schwierigkeiten. Es wurde daher, mit seinem Orchester als Grundstock, das schlesische Landesorchester als eine gemeinnützige G. m. b. H. gebildet und durch städtische, staatliche und provinzielle Zuschüsse sowie durch private Verträge mit konzertgebenden Vereinen sichergestellt. Das alles war das Verdienst des Ordinarius für Musikwissenschaft an der Breslauer Universität, Professor Dr. Max Schneider, der auch die Geschäftsführung der G. m. b. H. übernahm. Das ging jahrelang reibungslos, bis der Nachfolger dieses Geschäftsführers, ein Rechtsanwalt, veranlasst durch den Vorsitzenden des Aufsichtsrats der G. m. b. H., einen Bankdirektor, irgendwelche hinfällige Bedenken gegen den Anstellungsvertrag der Orchester-Musiker hatte, diesen für nichtig erklären lassen wollte und das Orchester grundlos kündigte.

Man hatte so mit einem Schlage nicht nur 80 Musiker mit ihren Familien brotlos gemacht, sondern man zerstörte, ohne sich dessen bewusst zu sein, einen Kulturfaktor, der für den Osten Deutschlands unentbehrlich war. Die Arbeitgeber-Seite betonte, dass man das im Vertrage fetsgesetzte Mitbestimmungs-Recht des Orchesters bei Einstellungen und Entlassungen nicht dulden könne. Das Orchester bestand auf Verbleiben dieses Paragraphen, weil es ja nicht pensionsberechtigt und so jeder Willkür preisgegeben war. Die Richtigkeit dieser Behauptung ging aus dem ganzen Verhalten der G. m. b. H. hervor. Man hatte im Übrigen seit August dem Orchester kein Gehalt gezahlt, so dass die Musiker schwere Not litten, hatte aber andererseits die Absicht, ein neues Orchester aus dem Boden zu stampfen und gab hier für zahllose Reisen, für Probespiele, für unzählige Depeschen und für eine sehr kostbar ausgestattete Denkschrift viele Tausende aus, die aus öffentlichen Geldern stammten.

Um so merkwürdiger war es, dass sich die Öffentlichkeit, die Presse und die Behörden, nicht um diese Angelegenheit kümmerten. Auch der Deutsche Musikerverband beschränkte sich leider darauf, Breslau zu sperren. Sonst geschah viele Wochen nichts. Allmählich sickerte freilich die Wahrheit über die Frivolität, die hier am Werke war, durch. Das Arbeitsgericht führte den ersten Gegenschlag, indem es den Antrag, den Musikervertrag für nichtig zu erklären, abwies und somit die Rechtsungültigkeit der Kündigung festlegte. Der Schlichter der Provinz Schlesien lud die Parteien vor, aber die Arbeitgeber-Seite blieb verstockt. Nun wurden doch die Behörden unruhig. Zwar hatte der Vertreter des Ministeriums (privatim) erklärt, dass er nicht eingreifen könne. Aber der Oberbürgermeister Dr. Wagner nahm nun die Angelegenheit entscheidend in die Hand. Den letzten Anstoss dazu gab eine öffentliche von den Musikern einberufene

Versammlung, in der sich endlich herausstellte, dass die gesamte kunstverständige Intelligenz, alle künstlerischen Instanzen der Stadt und Provinz und auch das Gros der Bevölkerung auf Seiten der hungernden Musiker standen. Man verlangte jetzt endlich den Rücktritt des Geschäftsführers und seines Hintermannes.

Eine Einigung war nun schnell erzielt. Das Orchester hat, wie es jeder voraussah, auf ganzer Linie gesiegt; der status quo ante ist so ziemlich wieder hergestellt. Der ganze Lärm, der das Konzertleben einer Grossstadt und einer ganzen Provinz zerstört hatte, war vergeblich gewesen.

Das alles mag unglaublich klingen, aber es ist in Breslau, dessen Kunstleben von einer ganz kleinen Anzahl von Kunstlaien beherrscht wird, doch möglich gewesen.

Dr. Oskar Guttmann (Breslau)

NEUE MUSIK UND MUSIKERZIEHUNG *)

Diskussionsabend in der Berliner Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik

Wird ein Thema von solcher Vielspältigkeit mit Absicht den Vertretern der verschiedensten Meinungen anvertraut, so steht nicht zu erwarten, dass bei karg bemessener Frist die Anschauungen gegeneinander ausgewogen werden könnten. Der Wert des Abends lag denn auch in einer orientierenden Kennzeichnung der vielen möglichen Gesichtspunkte; und die Hoffnung Artur Schnabels, es möge niemand den Saal ohne Anregung verlassen, mag wohl in Erfüllung gegangen sein. Einmal gewiesene Gedankengänge zu Ende zu gehen, ist Sache jedes Einzelnen.

In dankenswerter Weise zeigte als erster Redner Dr. Mersmann den Ausgangspunkt, indem er das Problem in der Geschichte der letzten Jahrzehnte fundierte. Eine dialektische Zersetzung des Themas selbst führte ihn dazu, in diesem sowohl die grammatikalische als die logische Bedeutung des Wortes „und“ in Frage zu stellen. So wurde der Begriff „Neue Musik“ zunächst isoliert und in seinen Umrissen skizziert. Wie nach dem Impressionismus als der letzten klar erkennbaren Epoche der Musikgeschichte die mannigfachsten Strömungen einer neuen Entwicklung hervortraten, wie dann Schönberg mit seiner entscheidenden Leistung einen eigenen Stilkreis statuierte, wie schliesslich, neben anderen Zielsetzungen, die einer Gemeinschaftsmusik sich ergab, das wurde eindringlich dargelegt. Als eines der typischsten Merkmale aber der zeitgenössischen Musik (und Kunst überhaupt) sei zu bezeichnen die demonstrative Abwendung von der individualistisch-subjektivistischen Richtung des vorigen Jahrhunderts. Der Versuch, eine objektive, vom Ich der Schaffenden nicht infizierte Musik zu gewinnen, sowie die wieder errungene Einsicht in die Notwendigkeit ihrer praktischen Darstellbarkeit begründe auch die Tatsache einer zwar nicht bewusst angestrebten, aber sicherlich erreichten Internationalität der heutigen Produktion. An diesem Punkt der Entwicklung, an dem wir halten, sei nun das „und“ des Themas zu erwägen. Dass die Neue Musik mit den Fragen der Erziehung sich auseinanderzusetzen habe, stehe ausser Zweifel, freilich könne auch umgekehrt die Jugend und ihre Führer sich der Kunst unserer Tage unmöglich verschliessen.

Dr. Heinrich Jacoby setzte seine Ausführungen auf gänzlich anderer Grundlage ein. Indem er die Richtigkeit unserer Gewöhnung, Musik zu hören, überhaupt bezweifele,

*) Offizieller Bericht des Vorstandes, zugleich als Berichtigung der entstellenden Besprechung Dr. Ludwig Misch's in der „Allgemeinen Musikzeitung“.

könne er auch eine prinzipielle Andersartigkeit der Neuen Musik nicht zugeben: nur die Mittel haben gewechselt. Musik sei oder solle doch sein ein Lebensgut von gleicher Allgemeinheit wie die Sprache, die Einteilung der Menschen in musikalische und unmusikalische halte er für unberechtigt und für ein Unrecht. Er bekämpfe die intellektuelle, auf Stoffliches allzu sehr abgestellte Aufnahme der Musik, er möchte erzielen, dass jeder Mensch die Fähigkeit zur „klanglichen Äusserung" gewänne. Das sei möglich, sobald man einmal gelernt habe, Musik, statt ihr bewusst zuzuhören, völlig inaktiv in sich eingehen zu lassen. Natürlich konnte eine solche die Fundamente angreifende Problemstellung in einer notwendig so gedrängten Darstellung weder erschöpft werden noch überzeugen. Auch das beispielshalber angeführte Faktum, dass eine Melodie, willkürlich abgebrochen, in jedem fortschwinge, ihren weiteren Verlauf, sei er breit ausgreifend oder bald endend, jedem eindeutig enthülle, trug kaum zur Klärung bei.

Prof. Schünemann schnitt das Thema von der Seite des öffentlichen und privaten Musikunterrichtes her an. Gerade in dieser Hinsicht haben ja im letzten Jahrzehnt ganz wesentliche Verlagerungen stattgefunden, die auch das Verhältnis der Pädagogik zur lebenden Kunst betreffen. Schünemann machte ersichtlich, wie in früheren Zeiten eben die Jugend, etwa in den Schulchören oder in den collegiis musicis, als reproduktives Organ Träger alles Neuen in der Musik gewesen sei, wie also erst in der nachbachischen Periode und vornehmlich im 19. Jahrhundert jenes Nachhinken der Erziehung hinter dem Schaffen der eigenen Zeit möglich und später sogar zwangsläufig wurde. Man dürfe nicht behaupten, dass dieser widersinnige Zustand heute schon durchaus beseitigt sei, aber kein Lehrer könne heute mehr sich einer Stellungnahme zur zeitgenössischen Kunst entziehen. Und eben die Neue Musik erstrebe nichts anderes, als aus einer Angelegenheit von Parteigängern eine Sache aller zu werden. Dass der eigentlich ganz selbstverständliche Wunsch, gerade die junge Generation möge eine lebendige Beziehung zur Gegenwart haben, sich eines Tages voll erfüllen werde, scheine ihm eine Sicherheit. Dann sprach, als ein führender Geist der Jugendbewegung, Prof. Fritz Jöde. Ihm ist, wie natürlich, die Frage zunächst eine gesellschaftliche; ein Gesichtspunkt, der vielfach immer noch allzu sorglos übersehen wird. Musik dürfe nicht mehr sein, was sie nach Kretzschmar's zynischem, aber treffendem Wort lange war: eine verschämte Zeitverschwendung. Die Jugendbewegung, als deren stärkstes agens der Wille zu einer neu zu gewinnenden menschlichen Gemeinschaft zu gelten habe, ginge gern und freudig mit der Zeit, aber sie müsse sich, bei aller Bereitschaft, vor einer voreiligen Verbrüderung hüten. Denn nur, was ihrer psychischen Disposition und ihren Mitteln entspräche, könne für sie brauchbar sein. Dies sei auch der Grund ihrer Hinwendung zu dem musikalischen Gut entschwundener Epochen, keineswegs ein historisch-philologisches Interesse, das man ihr fälschlich unterschoben habe. Inwieweit es den heutigen Musikern gelinge, dem Ideal einer so gerichteten Jugendbewegung klingende Gestalt zu geben, davon werde es abhängen, ob sie der Neuen Musik Gefolgschaft leisten dürfe.

Den Abend beschloss Dr. Cahn-Speyer, nach kurzer Polemik gegen Jacoby, mit dem Bekenntnis seiner Anschauung, man solle Menschen zur Musik schlechthin erziehen. Welcher Zeit, welcher Art der Musik ein jeder seine Liebe schenken wolle, müsse billig seiner Entscheidung überlassen werden, sei Sache des Individuums. Und dieses bleibe letzten Endes doch immer auf sich selbst gestellt.

Hanns Gutman (Berlin)

Musikleben

KLEINE BERICHTE

In Wiesbaden wurde die seit langer Zeit in Deutschland nicht mehr gehörte Oper „Ernani" von Verdi aufgeführt.

Anlässlich der Kieler Herbstwoche für Kunst und Wissenschaft fand die deutsche Uraufführung der Puccini'schen Oper „La Rondine" statt. Händel's Oratorium „Salomo" wurde in Mannheim erstaufgeführt.

In Halle brachte Erich Band die Ballettmusik aus der Oper „Vologeso" von Niccolo Jomelli (1714—1774) zur Erstaufführung.

In Düsseldorf und Essen wurde Bach's „Kunst der Fuge" zu Gehör gebracht.

Tagesmeldungen zufolge wurde in Kassel eine Aufführung von Krenek's „Jonny spielt auf" durch verschiedene Sabotageakte gestört.

Am 1. November haben sich eine Reihe bedeutender deutscher Musikverlagsfirmen zur „Film-Musik-Union" zusammengeschlossen. Die Gesellschaft, deren Sitz Berlin ist, will die Filmmusik vor Zersplitterung und Ueberfremdung bewahren und sie in planmässige, fortschrittliche Bahnen lenken. Die früher im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, Bln.-Lichterfelde, erscheinende Zeitschrift „Film-Ton-Kunst" ist an diese Union übergegangen.

Am 1. Oktober wurde am Badischen Landes theater in Karlsruhe eine Unterrichtsanstalt unter der Bezeichnung „Theater-Akademie des Badischen Landestheaters" eingerichtet, die sich die Weiterbildung angehender Bühnenkünstler durch theoretischen Unterricht und durch praktische Uebungen zur Aufgabe macht.

BEVORSTEHENDE AUFFÜHRUNGEN

Anfang Dezember findet die Erstaufführung von Hindemith's Oper „Cardillac" in Weimar statt.

In Breslau, Gotha, Essen und Nürnberg wird demnächst Händels „Belsazar" zur Erstaufführung gelangen.

Die Bühnen Breslau, Chemnitz, Plauen erwarben Korngold's neue Oper „Das Wunder der Heliane" zur Erstaufführung.

Das Staatstheater Wiesbaden bringt „Romeo und Julia" von F. Delius.

Toch's op. 39 „Spiel für Blasmusik" wird Anfang Dezember in Prag erstaufgeführt.

VERSCHIEDENES

Für den Sommer 1928 sind jetzt schon eine grosse Anzahl deutscher Musikfeste in Aussicht genommen: in Berlin, anlässlich der „Berliner Saison" vom 12. bis 15. Juli Festspiele der Oper, Konzerte in den staatlichen Schlössern und das Tonkünstlerfest des A. D. M. V.; in Dresden eine Festwoche der sächsischen Staatstheater Ende Juni, Anfang Juli voraussichtlich mit Uraufführung der „Aegyptischen Helena" von Richard Strauss. In Karlsruhe wird anlässlich des 75 jährigen Bestehens des Badischen Landestheaters im Mai ein Musikfest veranstaltet. Das 16. Deutsche Bach-Fest wird in Kassel im September, das 2. Deutsche Händel-Fest im Juni in Kiel stattfinden. Nürnberg plant anlässlich des Dürer-Jahres Festspiele am Stadttheater während der Monate April bis August, Heidelberg ein Musikfest im Mai, bei dem die Berliner Philharmoniker unter Furtwängler konzertieren werden. Der Termin der Bayreuther Festspiele ist auf 19. Juli bis 19. August festgesetzt.

Die „Internationale Gesellschaft für Neue Musik" veranstaltet im nächsten Jahr ein Kammermusik-Fest in Siena. Jeder deutsche Komponist, der sich zu beteiligen wünscht, wird aufgefordert, in Betracht kommende Werke bis zum 1. Januar 1928 an das Mitglied des deutschen Musikausschusses, Herrn Kapellmeister Emil Bohnke, Berlin-Dahlem, Podbielsky-Allee 25/27 einzusenden.

In New York wird ein riesiges Sängerfest des Nordöstlichen Sängerbundes von Nord-Amerika im Jahre 1929 stattfinden, das eine Massendemonstration des Deutschtums und das grösste Ereignis im Konzertleben bilden soll.

Ein Protest der Münchener Opernmitglieder gegen die Uebertragung der Oper durch Rundfunk wird voraussichtlich ein Verbot der Uebertragungen seitens des Arbeitsgerichts zur Folge haben, wenn nicht vorher eine Einigung mit der Intendanz über die Höhe der Sondervergütungen erfolgt.

Frau Elsa Reger beabsichtigt, die Briefe Max Reger's erscheinen zu lassen und bittet alle diejenigen, welche noch Briefe und Karten ihres Gatten besitzen, sich an Frau Else von Hase — Koehler, Leipzig, Sternwartenstr. 79, welche die Sammlung übernommen hat, zu wenden.

Der Bund Deutscher Komponisten vereinigt die der Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte (Verkürzt: Gema) angeschlossenen Komponisten aller Richtungen zum gemeinsamen Ziel. Unterstützt durch die Gema, will er in hoch qualifizierten Aufführungen selten gehörte, wertvolle Werke lebender Komponisten und insbesondere Werke noch unbekannter Autoren zum Vortrag bringen. Vier Konzerte sind der ernsten Richtung vorbehalten. Daneben wird den Komponisten der Unterhaltungsmusik, in ent-

sprechenden Etablissements, Gelegenbeit geboten werden, zu beweisen, dass die Überflutung des deutschen Marktes mit ausländischer Produktion den deutschen Künstler zwar verdrängen konnte, dass die deutsche Unterhaltungsmusik aber trotz der nicht wegzuleugnenden Evolution des Tanzes, ihre eigene Physognomie nicht verloren hat. Das erste Konzert des Bundes Deutscher Komponisten fand am 30 November in der Singakademie statt. Zur Aufführung gelangten Werke von Hindemith, Jarnach und Krenek. Das zweite Konzert am 17. Januar 1928 bringt Werke von Günther Raphael, Kletzki, Walter Niemann und Ambrosius. Für die weiteren Konzerte, die in erster Linie Uraufführungen bringen sollen, ist ein Programm noch nicht festgelegt.

Das zweite Fest der Händelgesellschaft (Seit Leipzig) wird in den Tagen vom 21.—24. Juni 1928 in Kiel stattfinden. Es wird folgende Veranstaltungen umfassen: Kammermusik, Orchesterkonzert, Kirchenkonzert und eine Aufführung des Oratoriums „Israel". Zugleich findet Mitgliederversammlung statt, an die sich Vorträge über Händel-Themen anschliessen werden.

Einem Beschluss der Künstler der Wiener Staatsoper zufolge wollen diese 14 Tage lang darauf verzichten, Hervorrufen Folge zu leisten, um dem gewerbsmässigen Claque-Unwesen ein Ende zu bereiten.

Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt a. M. wird demnächst bei genügender Beteiligung eine Jazzklasse einrichten und nicht nur in Schlagzeug, Saxophon, Banjo, Trompete und Posaune unterrichten, sondern auch in regelmässigen Ensembleübungen. Der Jazzklasse soll später noch eine „entsprechende Vokalklasse" angegliedert werden.

Die bekannte, einzigartige historische Klaviersammlung von J. G. Neupert, die auf der Frankfurter internationalen Musikausttellung besonderem Interesse begegnete, wird nun auf ein Angebot der Stadt Nürnberg von Bamberg nach Nürnberg verlegt. Als Ausstellungsraum stellt Nürnberg das bekannte historische Haus „Die Wage" in der Winklerstrasse zur Verfügung.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Hans Mersmann, Berlin-Grunewald (Eichkamp), Neufertallee 5. Fernsprecher: Uhland 3785 / Für die Anzeigen verantwortlich: Dr. Johannes Petschull, Berlin W 30 / Verlag: B. Schott's Söhne / Geschäftsstelle: Berlin W 62, Wittenbergplatz 3 a / Druck: Buchdruckerei Hermann Freyhoff, Oranienburg und Bernau

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. / Sie ist zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt nur durch die Geschäftsstelle „Melos", Berlin W 62, Wittenbergplatz 3 a, Fernsprecher: Steinplatz 294, Postscheckkonto nur Berlin Nr. 19 425 Auslieferung für den Buch- und Musikalienhandel nur Leipzig, Lindenstrasse (B. Schott's Söhne).

Das Einzelheft kostet 80 Pf., das Abonnement jährlich (12 Hefte) 8.— Mk., vierteljährlich (3 Hefte) 2.— Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p. H., Auslandsporto 20 Pf. pro Heft).

Die Schriftleitung bittet vor Einsendung von Manuskripten um Anfrage. Rückporto ist beizufügen. Für unverlangte Einsendungen kann keine Gewähr übernommen werden. Nachdruck nur mit ausdrücklicher Genehmigung gestattet.

Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.— Mk. 1/2 Seite 60.— Mk, 1/4 Seite 35.— Mk. Bei Wiederholungen Rabatte nach besonderem Tarif. Aufträge und Anfragen an die Geschäftsstelle „Melos", Berlin W 62.

Diesem Heft liegen bei:

ein Prospekt des Verlages Ernst Eulenburg, Leipzig
eine Karte zur Vorbestellung der Hefte 1—3 der MELOSBÜCHEREI
ein Bestellzettel für Einbanddecken zu MELOS VI. Jahrgang 1927
Titelblatt und Register zum VI. Jahrgang

ORCHESTER PARTITUREN

(komplette Opern)

Format 23×17

Jede Partitur RM. 25.—
(die mit * gezeichnet RM. 15.—)

Bellini, V., Norma
Boito, A., Mefistofele
— Nero
Catalani, A., Die Wally
Donizetti, G., L'Elisir d'amore (Liebestrank)
Mascagni, P., Iris
Montemezzi, J., L'amore dei Tre Re (Die Liebe dreier Könige)
Pizzetti, J., Debora u. Jael
Ponchielli, A., Die Gioconda
Puccini, G., Die Bohème
— Madame Butterfly
— Manon Lescaut
— Das Mädchen a. d. goldenen Westen
— Tosca
*— Der Mantel **
*— Schwester Angelica **
*— Gianni Schicchi **
— Turandot
Respighi, O., Belfagor
Rossini, G., Der Barbier von Sevilla
— Wilhelm Tell
Spontini, G., Die Vestalin
Verdi, G., Aïda
— Ein Maskenball
— Falstaff
— Othello
— Requiem (Messe)
— Rigoletto
— La Traviata (Violetta)
— Der Troubadour
Zandonai, R., Conchita
— Francesca da Rimini

G. RICORDI & CO., LEIPZIG
Breitkopfstrasse 26

MAILAND, ROM, NEAPEL, PALERMO, PARIS, LONDON, NEW YORK, BUENOS AIRES, SAN PAULO (Brasilien)

Jean Wién

Sonatine syncopée
für Klavier . . . . . . M
Lourd — Blues — Brillant

Klavier-Konzert Nr. 1
Klavier-Auszug . . . . . M

Suite
für Violine und Klavier . . M

Trois Blues chantés
für Gesang (ohne Text) und Klavier . . . . . . M

Verlangen Sie kostenlos den Jahresbericht 1927

B. SCHOTT'S SÖH
MAINZ UND LEIP

GIUSEPPE

SAMMARTIN

Passacaglia

für Violine und Kla

Bearbeitung von

Tivadar Nachèz

Edition Schott Nr. 1254 M. 1.50

Durch Veröffentlichung dieses wunde Stückes (Spieldauer 8 Minuten) hat die Violinliteratur um eines jener s Werke bereichert, die sich vorzüglich öffnung eines jeden Programms eignen. im Repertoire der meisten Geiger vo

B. Schott's Söhne, Mainz u.